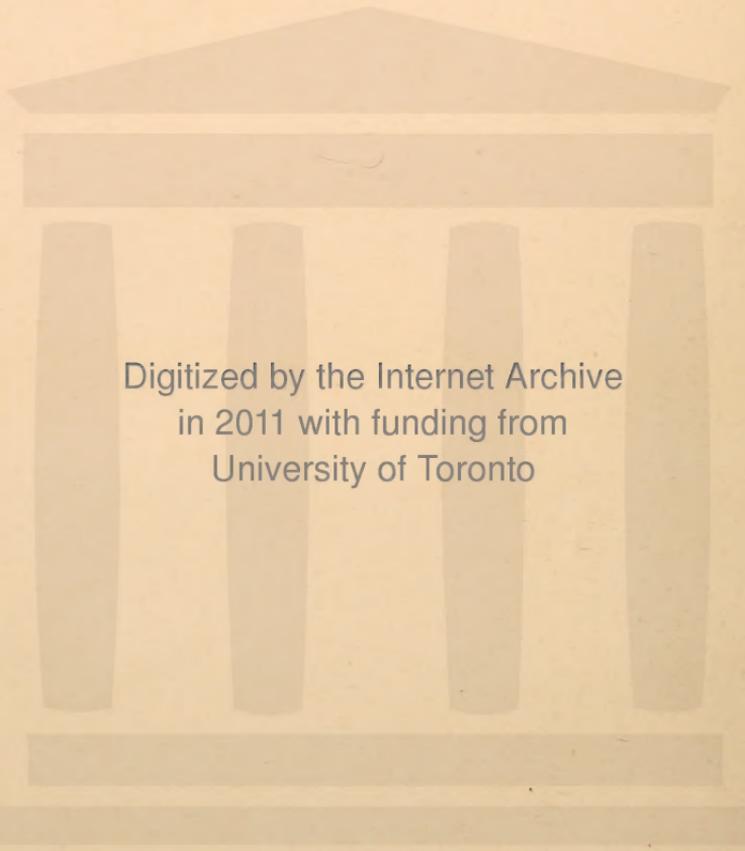




3 1761 07367754 4

VLINS-BAUM: GOTISCHE
BILDWERKE SCHWABENS

275



Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

GOTISCHE BILDWERKE SCHWABENS

GOTISCHE BILDWERKE SCHWABENS

VON
IULIUS BAUM

DR. BENNO FILSER / VERLAG / AUGSBURG-STUTTGART

1 9 2 1



Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Copyright by Dr. Benno Filser, Buch- und Kunstverlag, Augsburg-Stuttgart

NB
582
S9B28

Gedruckt bei Strecker und Schröder in Stuttgart

KARL UND MARIA CASPAR
ZUGEEIGNET

VORWORT

Dieses Buch versucht die Stilwandlungen der deutschen Bildnerkunst des 14. Jahrhunderts an dem Beispiele schwäbischen Kunstschaffens darzulegen.

Das individuelle Gestalten der einzelnen Künstlerpersönlichkeit wird durch zwei Triebkräfte entscheidend beeinflußt.

Blutsverwandtschaft bildet ein Band zwischen Werken eines Stammes, gleich, wann immer sie entstehen mögen. Die trauernden Frauen von Eris-kirch (Abb. 72, 73) und Mädchengestalten Landenbergers verknüpfen über die Jahrhunderte hinweg völkische Gemeinsamkeiten; sie nachzuweisen ist eine der schönsten Aufgaben des Kunstforschers. Doch hat kein Volk sein Blut so rein bewahrt, daß es nicht auch fremdartige Werke hervor-brächte. Als Schöpfung von fremder Schönheit erscheint unter ihren schwä-bischen Gefährtinnen im Grenzgebiet die große Mutter Gottes in Maulbronn (Abb. 20); ob ihr Meister von jenseit des Rheines stammte, oder ob er ein Schwabe war, erfüllt von westlicher Art, — der Nachführende spürt: dieses Werk zeigt Merkmale nichtschwäbischer Form. Der Begriff des Stammes-charakters darf daher nicht zu eng gefaßt werden. Herlin und Burgkmair bleiben deutlich erkennbar Schwaben, obgleich jener niederländische, dieser Venediger Einflüsse in sich aufgenommen hat. Umgekehrt können ein von außen eingeführtes Werk oder ein Fremder, der sich ansässig macht, eine lebhaftige Wirkung üben, die von der Stammesart verarbeitet und damit zu-gleich als wesensfremd beseitigt wird. Wie stark aber immer das eigene Wesen vom Fremden durchsetzt und so die Feststellung des reinen Volks-charakters erschwert sein mag, schließlich tritt das Angeborene dennoch sieg-reich und im Grunde unverändert hervor. Wie wäre es sonst möglich, Stammes-art überhaupt zu bestimmen?

So ist der Mensch, er mag wollen oder nicht, mit Gegenwart und Ver-gangenheit seines Volkes verbunden. Das Blut seiner Vorfahren kreist in

ihm und nötigt ihn, verwandt zu sehen, zu denken, zu schaffen wie alle, die mit ihm gleiches Stammes sind. Darum ist die Linie Schicks oder Wächters Zeitbloms Kontur noch ausdrucksähnlich, und darum sieht ein schwäbischer Strich anders aus als ein fränkischer.

Stärker aber noch als die Wirkung des Blutes durch die Jahrhunderte ist der Zwang der Epoche. Blut und heimische Überlieferung leiten den Menschen wie eine stille Meeresströmung. Die Zeit jedoch gleicht dem Winde, der die Wellen aufwühlt, die dem Leben die entscheidende Richtung und Bewegung geben. Stilfragen sind daher zunächst nicht völkische, sondern Zeitfragen. Gotik ist vor allem die Angelegenheit einer Epoche, nicht die Sache eines Volkes; sie überkommt den Bewohner der Mittelmeergestade mit der gleichen Notwendigkeit wie den Nordländer. Zunächst muß die Bewegung vorhanden sein; dann erst kann sich entscheiden, wie die einzelnen Völker kraft der Beschaffenheit ihres Blutes sich zu ihr verhalten. Deshalb fordert Goethe im Vorworte von Wahrheit und Dichtung mit Recht, daß man nicht nur die Einzelpersönlichkeiten kennen lerne, sondern vor allem die Zeit, die sich in ihnen verkörpert, „das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet, dergestalt, daß man wohl sagen kann, ein jeder, nur zehn Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein“.

Unter Vernachlässigung aller Fragen nach dem Stile einzelner Künstlerpersönlichkeiten stellt dieses Buch sich die Aufgabe, zuerst die formalen Merkmale der Wandlungen der gotischen Bildnerkunst zu ermitteln, sodann aus der Wandlung der Formen die treibenden Kräfte zu erschließen, die sie veranlaßt haben, endlich festzustellen, wie diese die ganze christliche Welt beherrschenden Kräfte einer bestimmten Epoche von einem Einzelvolke, dem schwäbischen, aufgenommen und verarbeitet wurden, wie die angeborene schwäbische Geistigkeit die anders geartete Geistigkeit der Gotik sich zu eigen machte, ohne doch ihre völkische Eigenart vollständig aufzugeben.

In seinen „Deutschen Bildwerken des 10. bis 18. Jahrhunderts“ (1917) hat der Verfasser sich bemüht, den ihm bekannten Bestand an schwäbischen Bildwerken des 14. Jahrhunderts nachzuweisen. Eine gründliche Darstellung der Entwicklungsstufen der monumentalen Bildnerkunst zwischen 1330 und 1420 findet sich in Hartmanns Werk „Die gotische Monumentalplastik in Schwaben“ (1910). Neuerdings hat Pinder begonnen, die Entwicklung der

schwäbischen im Rahmen der gesamten deutschen Bildnerkunst des späteren Mittelalters darzustellen.

In der landschaftlichen Begrenzung des Themas schließt sich das vorliegende Buch der Arbeit Hartmanns an. Obgleich Elsaß und Schweiz im 14. Jahrhundert von Schwaben noch nicht streng geschieden und die Beziehungen zwischen beiden Seiten des Rheins so lebhaft sind, daß man die schwäbische Kunst um 1340 von Straßburg und Freiburg ableiten muß, die Plastik um 1390 ohne die Kenntnis von Thann nicht würdigen darf, so beschränkt sich unsere Betrachtung, unter Einbeziehung einzelner nord-schweizerischer Werke, dennoch auf das mittelalterliche Schwaben im engeren Sinne, das von Schwarzwald, Bodensee, Lech, Wörnitz, im Norden etwa von der Linie Dinkelsbühl—Hall—Maulbronn begrenzt wird. In diesem Gebiete ist rein schwäbisch nur der größere Teil der Diözesen Augsburg und Konstanz, deren Nordgrenze mit der alten Stammesgrenze (Ellwangen—Calw) zusammenfällt. Die Kunst der Bischofsstadt macht ihre Einwirkung im ganzen Bistum geltend; man wird daher in der früheren Kunst von Hall nach Beziehungen zu Würzburg, in Maulbronn nach Speierer Einflüssen suchen müssen. Immerhin darf die Wirkung der Diözesanhauptstadt auch wieder nicht überschätzt werden: Wimpfen, wenn gleich zum Bistum Worms gehörig, ist im 13. Jahrhundert künstlerisch durchaus von Straßburg abhängig.

Greift unsere Arbeit demnach örtlich nicht erheblich über den Rahmen des Hartmannischen Werkes hinaus, so zieht sie zeitlich und stofflich ihre Kreise weiter, zeitlich, indem sie die schwäbische Bildnerkunst auch des späten 13. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit einschließt, so daß sie die Gotik von ihren Anfängen in Schwaben bis zu dem wichtigen Wendepunkte zur letzten Stufe der Spätgotik umfaßt, der durch die Altäre des Hans Strigel und den Sterzinger Altar gekennzeichnet wird. Stofflich, indem sie sich nicht auf die Wandplastik beschränkt, sondern auch die Grabmalplastik, sowie die freie Bildnerkunst in Holz und Metall zu Rate zieht.

Dennoch möchte dieses Buch keineswegs als eine Geschichte der gotischen Bildnerkunst Schwabens verstanden sein. Eine Geschichte erheischt Berücksichtigung des gesamten Stoffes. Was hier geboten wird, ist Auswahl. Der Lernende soll dahin geführt werden, die Vielfältigkeit der Entwicklung des Formgefühls in der Zeit zwischen 1250 und 1450 nachzufühlen und die Triebkräfte, welche die Wandlungen veranlaßt haben, zu erschließen. Zur Erreichung dieses Zieles bedarf es nicht der Vorlegung des gesamten Stoffes;

sondern es genügt, daß der Lehrende, der selbst die Denkmäler vollständig kennen muß, aus ihnen die ihm wertvoll scheinenden auswähle. Der Verfasser hat sich bei der Auswahl von zwei Gesichtspunkten leiten lassen. Einerseits sollten Kunstwerke, an denen die Entwicklung des Formgefühles besonders gut verfolgt werden kann, ohne Rücksicht auf ihre Volkstümlichkeit oder Unbekanntheit, abgebildet werden; von den wichtigsten unter ihnen sind, häufig unter den Augen und mit Hilfe des Verfassers, große Teilaufnahmen hergestellt worden, die nun endlich einmal eine Beobachtung von Einzelheiten gestatten, wie sie bisher nicht möglich war. Andererseits lag dem Verfasser daran, unbekannte, nicht veröffentlichte und umstrittene Stücke (vgl. Abb. 38, 39, 40, 55, 56, 81, 120, 121, 124, 125) der Allgemeinheit zugänglich zu machen.

Wie sollte der Stoff geordnet werden? Es lag nahe, Gruppen nach Entwicklungsstufen zu formen. In der Tat hat der Verfasser diese Arbeit im dritten Teile seines Buches zu leisten versucht. Für die Zwecke der Einführung in das Formgefühl schien ein solcher Weg jedoch nicht gangbar. Denn zwischen Formentwicklung und Entstehungsfolge bestehen nicht selten Gegensätze, derart, daß das Werk einer jüngeren Entwicklungsstufe früher entstanden ist als das einer älteren. Ein alter Freilichtmaler schafft im Jahre 1920 ein Gemälde, das seiner Stilstufe gemäß ebenso gut im Jahre 1880 hätte entstehen können; umgekehrt hat ein junger Künstler, in dem sich die neue Geistigkeit des 20. Jahrhunderts früh verkörperte, im Jahre 1910 etwa Werke hervorgebracht, die der Stil der Allgemeinheit vielleicht erst 1940 erreichen wird. Genau so fremd steht das Ulmer Bogenfeld von 1356 (Abb. 14) in einer Entwicklung, die längst über seine Stilstufe hinausgeschritten war; man setzte seine Entstehungszeit auf den ersten Blick etwa in das Jahr 1320, wenn nicht Einzelheiten der Faltengebung und der Tracht zur Besinnung mahnten und die Zahl 1356 nicht sicher und unzweifelhaft in seinen Stein eingemeißelt wäre. Jahreszahlen, ohne Vorbehalt als Belege formaler Entwicklung hingenommen, führen demnach leicht in die Irre; der Lernende hüte sich, ihnen allzu fest und hemmungslos zu vertrauen. Gewiß sind die Jahreszahlen wichtige Ausgangspunkte unserer stilistischen Erkenntnisse, jedoch nur für den gereiften Mann der Wissenschaft, der alle Fehlerquellen weiß und auch vermeintlich sichere Wahrheiten nicht ohne Prüfung anerkennt.

Für die Zwecke dieses Buches, die Entwicklung des Formwillens und der sie verursachenden geistigen Kräfte zu verfolgen, erschien daher, an Stelle der Reihung des Stoffes in einer geschichtlich keineswegs sicheren

Folge, eine andere Ordnung glücklicher. Als solche ergab sich die ikonographische. Es wird im ersten Abschnitt versucht, durch Vergleichung von Darstellungen gleichen Inhaltes ein Bild der Entwicklung der Form und der sie bedingenden Triebkräfte zu erhalten. Der zweite Abschnitt ergänzt die so gewonnenen Erfahrungen durch den Nachweis unmittelbarer Beziehungen zwischen den künstlerischen und den durch das Schrifttum vermittelten Äußerungen der Anschauungs- und Gefühlswelt des Mittelalters. Der letzte Abschnitt legt die rein geschichtlichen Zusammenhänge dar.

Nicht uneingedenk der Mahnung Fr. Th. Vischers, daß eine Rede keine Schreibe sei, hofft der Verfasser dennoch, daß die Kraft des lebendigen Wortes, erprobt in kunstwissenschaftlichen Übungen über dieses Stoffgebiet, in dem aus ihnen erwachsenen Buche nachwirke. —

Den Evangelienstellen liegt der Text der auf eine Handschrift des 14. Jahrhunderts zurück gehenden ersten deutschen Bibel (Joh. Mentel, Straßburg, um 1466; Neudruck des Literarischen Vereins in Stuttgart, Band 234, 1904) zugrunde.

Die Bezeichnungen rechts und links sind in der Beschreibung der Kunstwerke heraldisch zu verstehen.

Für Überlassung von Photographieen und Zeichnungen, sowie für gelegentliche Auskünfte dankt der Verfasser zahlreichen Helfern. Sie alle zu nennen verbietet die größere Dankespflicht gegen jene Mitarbeiter, deren reger Unterstützung der Verfasser sich dauernd erfreuen durfte: Herrn Friedrich Freiherrn v. Gaisberg-Schöckingen in Schöckingen, cand. hist. art. Fritz Kempter in Tübingen, Pfarrer Albert Pfeffer in Lautlingen, Professor Dr. Josef Sauer in Freiburg i. B., Professor Dr. Alfred Schröder in Dillingen und Fräulein Mina Voegelen in Stuttgart.

Stuttgart, am Sonntag Reminiscere 1921.

BAUM

I N H A L T

	Seite
VORWORT	IX
INHALT	XV
DIE WANDLUNGEN DER FORMGESTALTUNG	1
1. Die klassische Überlieferung	3
2. Die mittelalterliche Mystik	7
3. Wirkung der Mystik auf die Kunst	9
4. Die abstrakte Steinbildnerei	12
5. Körperlichkeit und Entsinnlichung	15
6. Der abstrakte Stil in der Holzbildnerei	18
7. Die malerische Bildnerei der zweiten Hälfte des 14. Jahr- hunderts	24
8. Die malerische Gruppenbildung	26
9. Die neue Körperlichkeit	29
10. Der plastische Stil des beginnenden 15. Jahrhunderts in Schwaben	34
ZUM VERSTÄNDNIS DES INHALTES	41
1. Form und Inhalt	43
2. Geburt Christi und Anbetung der Könige	45
3. Regina misericordiae	49
4. Christus und Johannes	54
5. Lignum vitae	61
6. Marienklage	72
KUNSTGESCHICHTLICHE NACHWEISE	81
1. Die Wimpfener Bildnerei	83
2. Die Monumentalplastik am Bodensee	86
3. Der Schmuck der Rottweiler Frauenkirche	88
4. Die Rottweiler Schule	91
	XV

	Seite
5. Die Grabmäler des frühen 14. Jahrhunderts	94
6. Die Holz- und Metallbilderei des frühen 14. Jahrhunderts . . .	97
7. Die Gmünder Schule	102
8. Grabmäler und Holzbildwerke des späten 14. Jahrhunderts . . .	109
9. Die Bildnerkunst des beginnenden 15. Jahrhunderts	114
10. Die schwäbische Eigenart	130
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	137
QUELENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN	168
ORTEVERZEICHNIS	169
KÜNSTLERVERZEICHNIS	184

DIE WANDLUNGEN DER FORMGESTALTUNG

1. DIE KLASSISCHE ÜBERLIEFERUNG

„Wann in dem .VI. moned der engel gabriel wart gesant von gott in die stat galilee der name waz nazareth . | zû einer meide gemechelt eim man dez name was ioseph . von dem haus dauids : vnd der nam der meide waz maria . Der engel gieng ein zû ir vnd sprach . Gegrüsst seistu vol der genaden : der herr ist mit dir : du bist gesegent vnter den weiben . Do sy es gehort . sy wart betrübt in seinem wort : vnd gedacht wie gethan dirr grüß wer . Vnd der engel sprach zû ir . Nichten wölst dir fürchten maria : wann du hast funden genad bey gott . Sich du enpfechst im leip vnd gebirst einen sun : vnd du rüffest seinen namen ihesus . Wann dirr wirt michel : vnd wirt gerüffen ein sun des höchsten . Vnd der herre gott der gibt im das geseß dauids seins vatters : vnd er reichsent in dem haus iacobs ewiglich : vnd seins reichs wirt nit ende.“

Diese Worte aus dem Lukasevangelium liegen den mittelalterlichen Darstellungen der Verkündigung zugrunde. Doch ist der Evangelientext nicht unmittelbar Quelle des Inhaltes der mittelalterlichen christlichen Kunst, sondern nur mittelbar, soweit er in die Meßliturgie mit ihren Lesestücken, Gebeten und Hymnen verwoben oder in der Predigt oder dem aus der Liturgie hervorgewachsenen geistlichen Schauspiel verwendet oder in den Visionen der Mystiker neu gestaltet ist¹.

Der Umstand, daß der mittelalterliche Künstler seinen Vorstellungsschatz nicht nur durch das Wort, sondern auch durch Vermittlung des Auges empfing, hat zahlreiche neuere Forscher, wie Weber² und Mâle³, zu der Folgerung veranlaßt, daß die bildende Kunst Gesehenes, etwa Szenen des

¹ Vgl. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 1902, S. 282 ff.

² Vgl. Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, 1894.

³ Vgl. Mâle, l'art religieux de la fin du moyen âge en France, 1908, S. 1 ff.

geistlichen Schauspieler, unmittelbar wiedergebe. Vereinzelt derartige Wirkungen des Dramas auf die bildende Kunst sollen nicht geleugnet werden¹; im wesentlichen sind sie inhaltlicher Art. Formale Abhängigkeiten indes kommen kaum in Betracht. Denn die gleiche innere Notwendigkeit, das gleiche Lebensgefühl gestaltet nach einer Gesetzmäßigkeit Szenenbild und Bildwerk; welches von beiden in Einzelfällen zuerst da war, dies festzustellen erscheint belanglos, verglichen mit der Lösung der wichtigeren Frage, wie das Grundgefühl einer Zeit sämtliche Künste veranlaßt, für einen bestimmten Inhalt einen gemeinsamen formalen Ausdruck zu finden.

Welches Grundgefühl spricht aus der Gruppe zweier lebensgroßer Steinbilder der Verkündigung (Abb. 1) im Münster zu Überlingen? Man wird das Fürchten, von dem der Evangelientext spricht, vergeblich suchen. Im 13. Jahrhundert, der späten Stauferzeit, vollendet sich, mancher irdischen Befangenheit und Not zum Trotz, eine Epoche hochgemuter, adeliger Gesinnung, weit gespannten geistigen Horizontes, starken und doch gebändigten Gefühles. Niemals war die menschliche Seele weiter geöffnet, reiner und größer. Ist die Überlinger Maria nicht ein Spiegel dieses Seelenlebens? Gibt sie nicht mit der leisen Bewegung der ausgestreckten Hand und dem strahlenden Blicke dem Betrachtenden unmittelbar ihre Zugehörigkeit zu den Himmlischen zu erkennen? Gelassen, feierlich, von einem stillen Bewußtsein ihrer Bedeutung erfüllt, und doch träumerisch, nach innen gewendet, so empfängt die Jungfrau den Engel. Je länger man in Anschauung versunken vor ihr steht, desto stärker spürt man: diese Gestalt ist nicht nur von jener Welt; eine Spur von antiker Sinnenfreudigkeit ist in ihr lebendig. Wie ist das rechte Bein als Spielbein klar und sicher zur Seite gestellt, wie der Oberkörper emporgestraft! „Die seligen Augen blicken in stiller, ewiger Klarheit.“ In der Tat, der Figur dürfte eine gute Schöpfung des Altertums, etwa im Stile der Artemisia vom Mausoleion², als Vorbild gedient haben. Nicht als ob der Meister unseres Werkes eine solche antike Statue selbst gekannt haben müßte — obgleich dies nicht unmöglich wäre —; aber mittelbare Vorbilder boten sich in großer Zahl. Dem Bewußtsein des 13. Jahrhunderts, so wenig es immer in der bloßen Diesseitigkeit Genüge fand, war das hohe Lied schöner Menschlichkeit, das aus der Antike herüber klang, nicht fremd. Das ganze frühe

¹ Vgl. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, Repertorium für Kunstwissenschaft, XLII, 1920, besonders S. 147 f.

² Abbildung bei Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen 1909, S. 235.

Mittelalter ist von Sehnsucht nach der Antike erfüllt; eine Renaissance folgt der anderen; jedoch man blieb an äußerlichen, formalen Nachahmungen haften und drang zur blutwarmen Sinnenfreudigkeit des klassischen Altertums nicht durch. Anders die Blütezeit des Rittertums, der in Deutschland schon im Beginne des 13. Jahrhunderts die großen Dichter Walther, Gottfried, Wolfram das Gepräge geben. Hier der Gral, dort Tristan und Isolde, himmlische und irdische Liebe, Sinnlich und Übersinnlich neben einander. Weit spannte die Seele ihre Flügel aus. Dort locken die tiefsten Geheimnisse mystischer Weltflucht. Hier aber winkt die warme Körperlichkeit der Erde. Hatten bisher meist byzantinische Werke die Verbindung der mittelalterlichen Kunst mit der antiken lebendig erhalten, — jetzt sucht die Kunst unmittelbarere und stärkere Berührungen mit der Klassik; es sind vor allem die Römerorte, in denen diese Beziehung hergestellt wird. Nicht nur in Arles, Capua und Pisa sehen wir den klassischen Einfluß lebendig¹, ebenso auch in den Städten des Nordens. Über die ganze Kathedrale von Reims sind Nachbildungen antiker Schöpfungen verstreut. Selbst Künstler, die vom fernen Bamberg nach Reims kommen, um dort die Gotik kennen zu lernen, halten sich vor allem an die antikisierenden Werke. Und das einzige uns erhaltene Skizzenbuch, das über die Absichten der Bildhauer dieser Epoche Aufschluß gibt, das Album des Wilars von Honnecourt², zeigt, abgesehen von einigen unmittelbaren Entlehnungen aus der Antike, in zahlreichen Figurenbildern das Streben nach der Gesetzmäßigkeit antiker Form.

Die schwäbische Kunst bleibt in der Epoche, da in Bamberg und Naumburg die stolzesten deutschen Bildwerke des neuen Stiles geschaffen werden, rein romanisch. Mögen auch die — noch fremden — Bettelorden in ihren Bauten gotische Architekturformen einführen, — solange das Stauferbanner weht, verharren Schwaben bei der heimischen Überlieferung. Erst nach dem Tode Konrads hält in Wimpfen die Gotik ihren Einzug; wenige Jahre später entstehen die frühesten Bildwerke des neuen Stils am Bodensee. Die Hochgotik ist in Frankreich schon vorüber. Und in den schwäbischen Schöpfungen kündigt sich bald ein Stilwollen an, das durchaus seine eigenen Wege geht. Eine der wenigen Schöpfungen, die zwischen der Hochgotik des Westens und

¹ Vgl. das darauf bezügliche Schrifttum bei Baum, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, 1920; besonders Bertaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, 1904, S. 707.

² Vgl. Omont, *Album de Villard de Honnecourt*, s. d.

der schwäbischen Kunst des 14. Jahrhunderts sichtbar vermittelt, ist die Maria von Überlingen.

Die Überlinger Jungfrau und die Maria der Bamberger Heimsuchung sind gleiches Stammes. Die Gewichtsverteilung stimmt fast überein. Das linke Bein ist als Standbein durch senkrechte Faltenzüge in Überlingen sogar wirkungsvoller zur Geltung gebracht als in Bamberg; ebenso ist das Spielbein klarer abgesetzt. Die Oberkörper unterscheiden sich stärker. Nach dem Reimser Vorbilde ist der rechte Arm der Maria in Bamberg ein wenig nach außen gewendet, während er in Überlingen mehr nach vorn gehoben ist; in Überlingen handelt es sich um die Entgegennahme der Verkündigung, in Bamberg um die Begrüßung der Elisabeth. In Bamberg ist, wie in Reims, die Brust fast völlig vom Mantel bedeckt; in Überlingen wird das gegürtete Untergewand sichtbar; das Haupt ist von Umhüllung freier und selbständiger auch in der edlen Haltung. Man wird, die Reimser, die Bamberger und die Überlinger Maria mit antiken Werken von der Art der Artemisia und ihren Nachbildungen vergleichend, das Unklassische in ihnen, den nicht vollständigen Kontraposto, die Mängel in der Durchbildung des Körpers nicht übersehen können. Schon die Reimser Jungfrau, die doch antiker Art am nächsten verwandt ist, gibt den Oberkörper mangelhaft ausgewogen, hebt über der ausgebogenen linken Hüfte die Schulter, anstatt sie sinken zu lassen¹; es zeigt sich hier die gleiche unvollkommene Renaissance wie später etwa in Statuen des Nanni di Banco. Aber — und dies ist wesentlich: es ist eben doch eine Annäherung an die körperliche Gesetzmäßigkeit, an das anthropozentrische Wesen der klassischen Antike, der wir in der Gotik auf ihrer Höhe begegnen. Von der Nachahmung im eigentlichen Sinne entfernt sich die Überlinger Maria mehr als die Bamberger Schwester. Die reiche Querfältelung in den Teilen des Gewandes, die Bau und Stellung des Körpers sichtbar werden lassen, ist verschwunden. Die Falten fallen ruhiger, in großen, einfachen, lässigen Linien.

Diese Lässigkeit kennzeichnet deutlicher noch den Stil des Verkündigungse Engels. Hier tritt der antike Einschlag zurück. Der Engel trägt nicht mehr Gewänder als Maria. Aber das Untergewand verhüllt stärker, der Mante zerschneidet willkürlicher die natürliche Gliederung und Bildung des Körpers. Leib und Gewand stehen nicht, wie bei Maria, im Kampfe mit einander, sondern das Leibliche ist überwunden (vgl. S. 12).

¹ Vgl. Weese, Die Bamberger Domsulpturen, 1914, S. 231.

2. DIE MITTELALTERLICHE MYSTIK

Die Kunst, deren Wesen im folgenden genauer bestimmt werden soll, wird durch den Stil des Engels deutlicher gekennzeichnet als durch die Art der Jungfrau. Maria ist der Abschiedsgruß der entschwindenden Hochgotik. Gabriel kündigt das 14. Jahrhundert an. Noch klingt in der bewußten Feierlichkeit, mit der er die Rechte mit dem Lilienstabe erhebt, in der Linken das Schriftband mit dem Ave Maria hält, die alte Weise nach. Der Körper aber beginnt nun völlig einer außer- oder übermenschlichen Gesetzlichkeit zu folgen. Nicht, daß die Plastik damit aufhörte, Kunst der Körperlichkeit zu sein; doch ist sie nicht mehr Kunst der Gesetzlichkeit des menschlichen Körpers, sie ist nicht mehr anthropozentrisch. Für Antike und Renaissance ist der Mensch das Maß aller Dinge, die Kunst Spiegel der sicht- und meßbaren Gesetzlichkeit der Maßverhältnisse und der Gewichtsverteilung seines Körperbaues und der ihm innewohnenden Kräfte. Gleich ob es sich um eine Statue oder um einen Tempel handelt, stets ist das Kunstwerk nicht etwa Wiedergabe der Wirklichkeit in ihrer zufälligen äußeren Erscheinung, sondern Darstellung der formalen Gesetzlichkeit des Menschen. Dieser anthropozentrischen Gestaltungsweise ist, wie gezeigt wurde, die Hochgotik nahe gekommen. Sie ist nicht, wie die Renaissance, zur vollständigen Bewußtheit der Gestaltung durchgedrungen, weil im 13. Jahrhundert der mittelalterliche Spiritualismus immer noch die Herrschaft über den Sensualismus behielt; man muß nur einen der Naumburger Recken mit dem heiligen Georg des Donatello vergleichen, um zu sehen, in welchem Grade. Mit dem 14. Jahrhundert aber wird die Sinnlichkeit noch mehr geschwächt, und zwar infolge der Verinnerlichung, der Vertiefung des Gefühlslebens, die sich mit dem Wachstum der Mystik ausbreitet. Mystik führt vom Irdischen zum Überirdischen. Im Gefolge der Mystik verliert auch die Kunst ihre Irdischkeit, wird unkörperlich, übersinnlich.

Im Zeichen der Mystik ist die Kunst mit Notwendigkeit abstrakt. Es wäre eine dankbare Aufgabe, diese Wirkung der Mystik auf die Kunst durch das ganze Mittelalter zu verfolgen. Sie setzt im Westen schon in den Tagen des heiligen Augustinus ein. Die christliche Mystik hat in Deutschland zwar erst im Zeitalter Seuses und Taulers die Stufe ihrer größten Volkstümlichkeit erreicht; aber es hieße das Geistesleben des Mittelalters völlig verkennen, wollte man ihre Bedeutung in den früheren Jahrhunderten nicht gebührend schätzen. Augustinus war der erste, der Gott nicht mit dem Verstande nur, sondern

mit dem Herzen suchte. Die *inspiratio caritatis*, die Begeisterung der Liebe, ist ihm Voraussetzung und Sinn des Glaubens; sie nur führt in den Augenblicken des Erfülltseins zur *fruitio Dei*, dem wahren Genießen Gottes. Diese Mystik wirkt wie ruhige Beschaulichkeit neben der heißen Inbrunst, die im Zeitalter des ersten Kreuzzuges einsetzt; Verkünder des neuen Fühlens ist der heilige Bernhard von Clairvaux. Der Kampf um die Leidensstätten Christi erweckte unmittelbar die Teilnahme am Leiden des Heilandes. Das menschliche Erleben erringt stärkeren Anteil am Göttlichen, die Mystik wird aktiver, leidenschaftlicher, ekstatischer. Ihr Verhängnis ist, im Laufe des 12. Jahrhunderts durch die Scholastik zur Beschaulichkeit und Kühle älterer Auffassung zurück gelenkt zu werden; noch behält die Stufenfolge *opinio, fides, intellectus* die Herrschaft. Solange aber das Erkennen Gottes mehr gilt als die Vereinigung mit Gott durch die Ekstase, muß auch in der künstlerischen Erfassung Gottes Abstand vom Irdischen wahrnehmbar sein. Dem Menschen des früheren Mittelalters genügt die Geborgenheit im Bewußtsein der Tatsache der Erlösung. „Man freute sich, zu denen zu gehören, für die der göttliche König ans Kreuz stieg“¹, man wollte ihn am Kreuze sehen, sich vom Kreuze die Heilstatsache verkünden lassen. „Wie der Erlösungsprozeß vor sich ging, daß eben dieser Gottessohn unter Martern starb, das Bewußtsein davon brachte erst Franziskus, dessen Seele in dem aufrichtigen Mitleiden sich verzehrte.“ Zu der nämlichen Zeit, da Friedrich II. ein weltliches Renaissanceideal zu verwirklichen trachtet, da das anthropozentrische Wesen zum erstenmal seit der Antike in der südlichen und nordischen Kunst wieder Wurzel zu schlagen beginnt, zu derselben Zeit geht ein neues Sehnen nach Entsinnlichung durch die Welt, sich bald als weit stärker erweisend denn der Renaissancegedanke. Jetzt erst wird die Mystik zu jener Verzückung, der alles Körperliche entrückt ist. Indem aber der Mensch sich völlig mit Gott vereint, wird Gott zum Menschen. Christus, bisher über allem Irdischen erhaben thronend, erscheint leidend. Maria, die „Himmelskaiserin“, wird zur jungfräulichen Mutter Gottes. Hätte die anthropozentrische Richtung die Herrschaft behalten, die sich in den antikisierenden Kunstwerken von Capua und Reims, in den Köpfen des Niccolò Pisano und in Naumburg ankündigt, es hätte schon jetzt die hohe erdenferne Feierlichkeit des frühen Mittelalters unmittelbar von der weltfreudigen Diesseitigkeit der eigentlichen Renaissance abgelöst werden müssen. Dies verhindern der Transzendentalismus und die Ekstasik der neuen Mystik, die

¹ Vgl. Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, 1912, S. 24.

durch Franziskaner und Dominikaner noch im 13. Jahrhundert nach dem Norden gebracht wird. Sie findet in ganz Deutschland, zumal aber in den alemannischen Gebieten, und zwar besonders in den Mönchs- und Nonnenklöstern der Dominikaner, in Konstanz und Straßburg, in S. Katharinental bei Diessenhofen, in Töß bei Winterthur, in Unterlinden zu Kolmar, Adelhausen bei Freiburg, Weiler bei Eßlingen, Maria-Mödingen, um einige der namhaften zu bezeichnen, einen empfänglichen Nährboden und eifrige Pflege. Es ist nicht zuletzt die starke Wirkung des Geisteslebens dieser Klöster, die der hochgemuten Weltfreudigkeit des 13. Jahrhunderts den Todesstoß versetzt und den Materialismus der aufblühenden Bürgerschaften der Städte fürs erste in Schranken hält. Man würdigt die Kunst des 14. Jahrhunderts nicht richtig, wenn man den Einfluß der großen Mystiker, die Durchdringung des ganzen Lebens mit ihrer Geistigkeit, nicht genügend in Rechnung stellt. Nur wer sich in die Schriften eines Seuse und Tauler vertieft hat, dem werden die in diesem Buche vereinigten Bilder volles Erlebnis werden können. Ihr Trachten ist vor allem darauf gerichtet, das Körperliche als lastende Materie empfinden zu lassen und zu unterdrücken. Damit entschwindet das klassische Ideal endgültig aus dem Leben und aus der Kunst des Mittelalters. Die Menschen der Kunst des 14. Jahrhunderts sind entsinnlicht. Die tiefe innere Versenkung der Mystik verwandelt das der Auffassung der Antike gemäß sinnliche Betrachten in innerliches, den ganzen Menschen erschütterndes seelisches Erleben, entrückt vom Körper und seinen Hemmungen. Es wird später zu zeigen sein, wie hierdurch die christliche Kunst um eine große Anzahl tiefer Erlebnisse und eindrucksvoller Vorstellungen bereichert wird. Sie alle sind nur möglich, weil das Erlebnis des menschlichen Körpers zurück gedrängt wird. Die Kunst des 14. Jahrhunderts kann auf die menschliche Gestalt so wenig verzichten wie die Kunst irgend einer anderen Epoche. Entscheidend ist, daß die menschliche Gestalt in diesem Abschnitte der gotischen Entwicklung unter dem Einflusse der Mystik ihren Selbstzweck einbüßt. Der Körper dient nur noch, dem Beschauer „die Substanz des Göttlichen, ihr Walten, eine transzendente Gesetzmäßigkeit vor Augen zu führen“¹.

3. WIRKUNG DER MYSTIK AUF DIE KUNST

Eines der wichtigsten Mittel zur Beseitigung der sinnlichen Wirkung des Körpers ist die Aufhebung der sinnlich faßbaren natürlichen Gewichtsver-

¹ Vgl. Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, 1918, S. 26.

teilung, ohne die keine klassisch-antike Statue denkbar ist und auf die auch die reifsten Schöpfungen der Hochgotik, wie die Naumburger Bildwerke und die Überlinger Maria, nicht verzichten. Das 14. Jahrhundert hebt die natürliche Standfestigkeit auf und gibt dem Körper eine abstrakte Schwingung, durch die er, gleich wie durch eine Parabellinie, an eine Macht gebunden erscheint, die außerhalb von ihm, jenseit des Sichtbaren liegt. (Abb. 41, 53, 93, 117.) So wird die gotische Schwingung unmittelbares Sinnbild des mystischen Transzendentalismus¹. Dvořák unterscheidet zwei Arten von Aufhebung der Gleichgewichtsverteilung. Einerseits die Biegung des Körpers; sie „gehörte zweifellos zu den Merkmalen einer neuen übersinnlichen Schönheit, die in göttlicher Immanenz sterbliche Formen auf leichten Schwingen einer lyrisch weichen, mystisch labilen und vergeistigten Überwindung aller irdischen Schwere in die Sphären einer unsterblichen Wesenhaftigkeit emporhob und die daher vor allem mit Gestalten verbunden wurde, die der mittelalterlichen Phantasie der höchste Inbegriff der himmlisch beseelten und beseligenden Schönheit und Grazie gewesen sind“. Andererseits „eine wuchtig aufrechte Haltung, die jedoch nicht wie bei verwandten antiken Motiven als ein festes und gewichtiges Stehen wirkt, sondern im Gegenteil als ein unaufhaltsames Emporwachsen und zuweilen auch geradezu als ein schnurgerades Emporschweben erscheint. Dieser Eindruck wird durch einen widernatürlichen Kontrapost der oberen und unteren Körperhälfte der mit einem vorgesetzten Fuße in Diagonalstellung zum Beschauer dargestellten Figuren unterstützt.“

Die Aufhebung der sinnlichen Gewichtsverteilung ist ein Hauptmerkmal des Bewegungsdranges, der für die gotische Kunst vor allem bezeichnend und geradezu das Gleichnis für das Jenseitigkeitsbedürfnis des spätmittelalterlichen Menschen ist. Die abstrakte Dynamik, die an die Stelle der klassischen sinnlichen Statik tritt, zeigt sich indes nicht allein in der Schwingung und der Vertikaltendenz der Einzelfigur, sondern ebenso sehr in dem Verhältnis mehrerer Figuren zu einander und zu ihrer räumlichen Umgebung.

Das Bewegungsstreben macht, seit den Zeiten der spätantiken Kunst, vor der dritten Dimension halt. Eine Bewegung in die Tiefe kennt die mittelalterliche Kunst bis zum 14. Jahrhundert kaum. Zwar sind die Gesetze der Perspektive der mittelalterlichen Wissenschaft nicht fremd. Aber die Kunst meidet die räumliche Vertiefung, weil sie das Zufällige der

¹ Vgl. Dvořák a. a. O. S. 48 ff.

wirklichen Erscheinung meidet. Die frühmittelalterliche Kunst stellt die menschliche Figur repräsentativ, die Kunst der mystischen Epoche stellt sie um ihres seelischen Ausdrucks willen dar. Stets ist der Mensch, vom Zufälligen losgelöst, Zweck der Darstellung. Daher genügt es dieser Kunst bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts, sofern sie Gruppen mehrerer Figuren, Handlungen bildet, die dargestellten Personen auf einer flachen Bühne wirken zu lassen, die nicht mehr Tiefe besitzt, als unbedingt notwendig ist, und die auf die Merkmale wirklichen Tiefenraumes, zumal auf alle perspektivischen Verjüngungen verzichtet. Hierdurch wird der einzelnen Figur volle Sichtbarkeit und Wirksamkeit ihres Konturs und damit größte Ausdrucksmöglichkeit ihrer Bewegungen gewährt (vgl. Abb. 14, 15, 16, 60, 65, 66, 99, 106).

Die Ausdruckskraft ist von der Wirklichkeit nicht nur nicht abhängig, sie wird durch Übertreibung der Wirklichkeit oder völlige Abstraktion sogar gesteigert. Dies gilt, wie wir gesehen haben, für die Gewichtsverteilung. Es gilt nicht minder für die Verhältnisse. Wenn von dem Wimpfener Thomas (Abb. 96) etwa gesagt wird, er sei eine „unglückliche Gestalt“, der schmächtige Körper trage einen zu kleinen Kopf, der Künstler habe sich „verhauen“¹, so beweist das Urteil eine falsche Einstellung des Betrachters. Der Künstler hat sich keineswegs „verhauen“, sondern er hat den Thomas bewußt überschlang gebildet. Die Steigerung der Höhe entspricht schon rein abstrakt dem Hang zum Übersinnlichen; sie ist aus dem Zusammenhang mit der Vertikaltendenz des gotischen Baues zu verstehen. Aber auch konkret, auf die menschliche Gestalt angewandt, bedeutet sie notwendig eine Entsinnlichung, welche die Aufmerksamkeit des Beschauers auf den geistigen Ausdruck lenkt (vgl. auch Abb. 67).

Diese Entsinnlichung wird endlich noch gesteigert durch die Art der Verhüllung. Für den Menschen des 14. Jahrhunderts kann es keine Schönheit des nackten Körpers geben. Das Nackte wird nach Möglichkeit vermieden². Darstellungen von Adam und Eva finden sich in dieser Zeit selten; selbst der Gekreuzigte und das unbedeckte Christkind sind minder häufig als in anderen Epochen anzutreffen. Demgemäß hört auch das Gewand auf, in

¹ Vgl. Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck, 1907, S. 56.

² Über Ausnahmen vgl. Baum, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien, 1920, S. 14; Baumgarten, Die Wasserspeier am Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, III, 1907, S. 1 ff., besonders S. 17.

den Dienst der organischen Formklärung des Körpers zu treten. Darstellungen von der Art der Überlinger Maria (Abb. 1) verschwinden (vgl. S. 6).

Der Engel der Verkündigung hingegen läßt die neue Weise deutlich erkennen. Das Gewand ist vom Mantel dicht verhüllt; die für die Kennzeichnung des Organismus wichtigen Punkte, wie Hüften, Kniee, Armgelenke sind kaum noch sichtbar. Die Gestalt folgt nicht mehr ihrer eigenen, sondern dem Rhythmus einer übersinnlichen Gesetzlichkeit. Auch die Vorbilder des Überlinger Engels sind in Reims zu suchen, und zwar unter jenen Figuren, die von klassischer Einwirkung unberührt sind (vgl. S. 87).

4. DIE ABSTRAKTE STEINBILDNEREI

Ein klar umrissener Abschnitt der Kunstentwicklung offenbart sich in der Gesamtheit der Bilder, die in diesem Buche gezeigt werden. Was vor den Wimpfener Statuen und der Überlinger Verkündigung in Schwaben entstanden ist, trägt die Kennzeichen feierlich repräsentierender romanischer Kunst. In den Werken, die den Eriskircher Figuren folgen, ist der Geist der Mystik erloschen. Ein Drang nach Äußerlichem, als Ersatz für die verlorene Geistigkeit, und ein unruhig zerfahrenes Wesen sind den meisten Schöpfungen der letzten Phase der Spätgotik eigen.

Die Kunstwerke jedoch, die zwischen diesen beiden Epochen, zwischen dem Ende des 13. und der Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sind, zeigen gemeinsame Stilmerkmale. Das Körperideal der Hochgotik ist verschwunden. Klassische Gewichtsverteilung und Verhältnisse werden, von seltenen Ausnahmen abgesehen, nicht mehr erstrebt; der Eigenorganismus des Körpers ist bedeutungslos geworden. Die Gesetzlichkeit der neuen Bildungen liegt außerhalb der Sichtbarkeit und Berechenbarkeit des Körperlichen; sie liegt im Ausdrücke des Geistigen.

Indes läßt auch das Geistige nur in sichtbarer und tastbarer Form sich ausdrücken. Diese Form wurde in den zwei Jahrhunderten nicht unverändert bewahrt. Sie hat, mag auch die geistige Grundrichtung sich im wesentlichen gleich geblieben sein, Wandlungen erfahren. Ihre Wandlungen gilt es zu verfolgen.

Die beiden lebensgroßen Steinfiguren der Verkündigung, die zu den Seiten des Bogenfeldes des westlichen Nordportales der Heiligkreuzkirche in Gmünd aufgestellt sind (Abb. 2), lassen deutlich erkennen, wie das künst-

lerische Wollen sich im Verlaufe eines Menschenalters geändert hat. Der Gmünder Engel steht; richtiger ist, er hält im Schreiten inne; das rechte Bein ist vorgesetzt; die ganze Haltung verrät Bestimmtheit. Während jedoch, wie wir gesehen haben, die Überlinger Maria vor allem durch die Höhe ihrer körperlichen Erscheinung auf den Betrachter wirkt, ist in dem Gmünder Engel jeglicher Hinweis auf das Körperliche vermieden. Dieses Verhüllen des Organischen findet sich nicht erst im 14. Jahrhundert. Ein Blick auf die Wimpfener Mutter Gottes (Abb. 29), die in den siebziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden ist, oder auf den nicht viel jüngeren Engel vom Grabe Christi im Konstanzer Münster (Abb. 90) weist darauf hin, daß schon in der Epoche der Hochgotik neben der klassischen anthropozentrischen Richtung eine dieser entgegengesetzte Strömung wirkt; ihr Ziel ist die Vernichtung der sinnlichen Erscheinung des Körpers. Diese Zwiespältigkeit ist kein besonderes Kennzeichen deutscher Hochgotik; am Westportale der Kathedrale in Reims kann man in den Darstellungen der Verkündigung und Heimsuchung beide Bestrebungen neben einander verfolgen; ja, der Kampf zwischen anthropozentrischer und abstrakter Gestaltung kennzeichnet allgemein das nach zwei entgegengesetzten Polen gerichtete Kunstwollen des 13. Jahrhunderts. Indes ist entscheidend, daß auch in der Reimser Verkündigung, in dem Konstanzer Engel, der Wimpfener Mutter Gottes die Abstraktion nicht bis zur vollen Entsinnlichung geführt ist. Gewiß wirkt der Engel am heiligen Grabe in Konstanz zunächst nicht durch seine physische Körperlichkeit; es wäre ein vergebliches Unterfangen, Standbein und Spielbein oder den Hüftansatz ermitteln zu wollen; die über die linke Schulter geworfenen mächtigen Falten des Mantels verhüllen wichtige Teile des Körpers. Indes ist dieser Körper als Träger der Gewandung, wenn auch nicht in seiner ganzen Dynamik sichtbar, so doch fühlbar vorhanden. Es mangelt ihm der Kontraposto klassischer Figuren; zum Ersatz dafür ist ihm eine einfachere, minder genau begründete Standfestigkeit eigen; die Vertikalen sind stark betont; und die für das 14. Jahrhundert so bezeichnende Schwingung fehlt durchaus. Erscheint zwar das Physische im Dargestellten nicht betont, so ist doch nichts getan, die feierlich monumentale Ruhe der Darstellung zu stören. In den klassischen Figuren fiel die Gewichtsverteilung im Kunstwerke mit dem Kontraposto des dargestellten Körpers zusammen. Die unklassische Richtung der Hochgotik verzichtet nicht auf gewichtige Haltung; aber sie erreicht dieses Ziel, ohne sich der Möglichkeiten, die der mensch-

liche Körper zur Darlegung der Ausgeglichenheit des Spieles seiner Gelenke und Kräfte bietet, in allzu hohem Maße zu bedienen. Während die klassische Strömung des 13. Jahrhunderts das anthropozentrische Wesen der Antike auch in der Durchbildung des Organismus wieder aufleben lassen möchte, beschränkt sich die unklassische Richtung auf die Erstrebung menschlicher Maßverhältnisse, sowie der oben, Seite 10, gekennzeichneten Standfestigkeit. Was an Physisch-Organischem eingebüßt wird, gewinnt schon jetzt der geistige Ausdruck; man achte auf die Gebärden des Konstanzer Engels. Im ganzen erscheint diese Kunst, wie sie uns so stolz in den Naumburger Stiftern begegnet, als ein vollkommener Ausgleich des Körperlichen und Geistigen.

Vergleicht man den Engel der Überlinger Verkündigung (Abb. 1) mit dem Engel des heiligen Grabes in Konstanz (Abb. 90), so wird zunächst vielleicht noch nicht vollkommen deutlich, inwiefern Verzicht auf das Körperliche Steigerung des Geistigen bedeutet. Der Überlinger Engel besitzt weder den organischen Kontraposto der zugehörigen Maria, noch auch die minder begründete Standfestigkeit des Konstanzer Engels; und er bleibt andererseits doch auch im geistigen Ausdrucke des Kopfes hinter dem etwa zwanzig Jahre älteren Konstanzer Werke zurück. Er gibt sich als ein Werk tastenden Überganges zu erkennen.

In der um 1340 entstandenen Gmünder Verkündigung jedoch ist die Wandlung vollzogen. Die Sprache ist eindringlicher als in Überlingen, Wimpfen und Konstanz. Die mystische Fühlweise ist in das künstlerische Schaffen durchgedrungen. Nur Abtötung des Fleisches erwirkt die vollkommene Herrschaft über die sinnliche Natur und damit die Fähigkeit zur Entwicklung im Geiste. Je stärker im Verlaufe des 14. Jahrhunderts die Mystik sich der Künstler bemächtigt, desto deutlicher muß ihre Wirkung in einer Entsinnlichung der Kunst, die zugleich Vergeistigung ist, sichtbar werden.

Das vornehmste Mittel zur Entsinnlichung ist, nach dem Erlöschen der klassischen Kontrapostierung, das Aufgeben der Standfestigkeit. Hierauf ist schon im vorigen Abschnitte hingewiesen worden. Klassische Dynamik bedeutet Sichtbarmachung der Wirksamkeit der Gelenke zum Zwecke eines sinnfälligen harmonischen Ausgleiches: Bewegung, gebunden an die organischen Möglichkeiten des menschlichen Körpers. Die Beseitigung der Standfestigkeit des 13. Jahrhunderts wird gleichfalls durch Bewegung ermöglicht; aber diese Bewegung formt den Körper unabhängig von seiner

eigenen Bildung und Dynamik; sie ist nicht vom Körper bedingt, sondern größer und mächtiger, so stark, daß sie ihm ihren Rhythmus aufdrängt. Klassische Dynamik gleicht der Drehung eines Planeten um seine eigene Achse. Gotische Bewegung gleicht der Bahn eines Kometen; auch sie hat ihre Gesetze; aber sie entziehen sich der sinnlichen Faßbarkeit.

Vergleicht man die Engel von Konstanz, Überlingen und Gmünd, so wird die Zunahme dieser abstrakten Bewegung sogleich deutlich. Das rechte Bein ist in Gmünd noch stärker vorgesetzt als in Überlingen; aber niemand wird hier mehr nach Stand- und Spielbein fragen. Zugleich ist die Schwingung der Gestalt durch das Heben des rechten Mantelendes vielfältig geworden.

Diese Bewegungsvorgänge vollziehen sich überwiegend in der Fläche. Darin zeigt sich ein weiteres Entsinnlichungsmoment. Die älteren Standbilder regten an, ihrer Körperlichkeit wenigstens in die Tiefe ihres Körperraumes zu folgen; die neue Kunst vermeidet mehr und mehr nicht nur den menschlichen Körper, sondern das Körperliche schlechthin; die Plastik entsagt einer ihrer wertvollsten Aufgaben. Die Modellierung wird zur einfachen Binnenzeichnung mit „zahlreichen schmalrückigen Parallelfalten, steil herabkommenden, kurz ausschleifenden Röhren und weichem Saumgerinnsel an hängenden Zipfeln“¹.

Die Gmünder Maria läßt die Stilwandlung fast noch deutlicher erkennen als der Verkündigungengel. Sie scheint im Begriffe niederzuknieen; auch in dieser Figur heben die Horizontale des ausgestreckten Mantels und die starken Vertikalen außerhalb des Körpers die Sinnlichkeit der Erscheinung auf.

Je weniger die Körperlichkeit beider Figuren mitspricht, desto stärker wirkt die Übersinnlichkeit des geistigen Vorgangs der Verkündigung. Maria und der Engel scheinen aus dem Bereiche des Irdischen entrückt. Was sich hier in der Dämmerung einer Vorhalle abspielt, ist die Vision eines Mysteriums.

Wie eine unvollkommene Vorstufe zu dem geheimnisvollen Bilde in Gmünd wirkt die Verkündigung auf dem Rottweiler Bogenfeld (Abb. 16).

5. KÖRPERLICHKEIT UND ENTSINNLICHTUNG

Es ist nicht schwer, den gleichen Schritt der Entwicklung, den das Verhältnis des Engels vom heiligen Grabe in Konstanz zu dem Gmünder Ver-

¹ Vgl. Schmitt, *Das Heilige Grab im Freiburger Münster*, *Freiburger Münsterblätter* XV, 1919, S. 14.

kündigungengel erkennen läßt, in anderen Figuren unseres Buches wieder zu finden. Die nicht kontrapostierte Standfestigkeit des ausgehenden 13. Jahrhunderts zeigen die Wimpfener Mutter Gottes (Abb. 29), die Wimpfener Heiligen (Abb. 97), sowie einige Grabmäler (in Stuttgart, Rottenburg, Schöntal, Herrlingen, das letzte erst von 1342 (Abb. 109, 112, 113, 114, 116), in denen das Repräsentationsbedürfnis des 13. Jahrhunderts noch jahrzehntelang weiterwirkt; ja, in der Figur des Ulrich von Ahelvingen in Ellwangen († 1339, Abb. 115) erlebt sogar der klassische Kontraposto noch eine späte Auferstehung; der Ritter ist ein Glied in der Kette, die den heiligen Georg des Donatello mit dem Altertum verbindet. In der nämlichen Zeit, da in Ellwangen die Weltfreudigkeit der Antike noch einmal erwacht — es ist die Epoche, die im Süden die Venus von Pisa hervorbringt¹ —, in derselben Zeit entstehen jene abstrakten Figuren, in denen man heute mit Vorliebe die Hauptkennzeichen gotischer Bildnerkunst verkörpert findet. Diese sind: Ersetzung der menschlichen Gewichtsverteilung durch die nur übersinnlich zu begründende Schwingung. Verzicht auf menschliche Maßverhältnisse. Umbildung des Körperlichen in das Flächige.

Diese drei Merkmale finden sich schon im 13. Jahrhundert an Figuren, die im übrigen auf die Sichtbarmachung des menschlichen Organismus noch nicht völlig verzichten. Die Wimpfener Chorstatuen sind hierfür bezeichnend. Man erkennt unschwer, daß in dem heiligen Thomas (Abb. 96) verwandte Stilkräfte lebendig sind, wie in frühgotischen Standbildern, etwa von der Art der Ekklesia und Synagoge vom südlichen Querschiff des Straßburger Münsters. Die Hochgotik hatte diese Abstraktionsbestrebungen beseitigt. Nun, am Ende des Jahrhunderts, wachen sie von neuem auf, um sich nicht mehr unterdrücken zu lassen.

Für die Bestrebungen des frühen 14. Jahrhunderts ist die Ersetzung der Standfestigkeit durch die Schwingung vor allem charakteristisch. Die beiden anderen Merkmale verschwinden indes keineswegs. Ein weiterer, vierter Zug verstärkt die Abstraktion. Bisher herrschte, selbst in der Schwingung, die

¹ Das zugrunde liegende Vorbild, vom Typus der Mediceischen Venus, wurde wohl kurz vor 1334 in Siena aufgefunden und 1357 zertrümmert. Vgl. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1904, S. 125 ff. — Baum, Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien, 1920, S. 14.

Vertikale vor; die Körper sind schlank, säulenhaft. Jetzt zeigt sich die uns von der Gmünder Verkündigung her schon vertraute Neigung, durch horizontales Ausbreiten der Gewänder der Vertikaltendenz entgegen zu arbeiten und damit den Eindruck des Unkörperlichen, Flächigen noch zu steigern.

Bezeichnend für die Entsinnlichung in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind die Bildwerke der Rottweiler Frauenkirche (Abb. 31, 52, 53, 93) und am Nordportale des Augsburgers Domes (Abb. 32), das Marienportal der Eßlinger Frauenkirche, die Bildwerke der Langhausportale der Gmünder Heiligkreuzkirche (Abb. 2, 36), die frühe Mutter Gottes in Kaisheim (Abb. 34), das Grabmal eines Ritters in Bopfingen (Abb. 117).

Im Wesen entwicklungsgeschichtlicher Darstellung liegt die Voraussetzung gleichmäßiger Entwicklung. Es muß bewiesen werden können, daß etwa der Stil des Wimpfener Thomas (Abb. 96) eine frühere Stufe der Entwicklung der gotischen Bildnerkunst bedeutet als die Rottweiler Mutter Gottes (Abb. 31), nicht umgekehrt. Indes ist die Annahme nicht ohne weiteres berechtigt, daß das später entstandene Werk notwendig immer die jüngere Kunststufe darstelle. Auf das Problem hat schon das Vorwort hingewiesen. Wertvolle Aufschlüsse zu dieser Frage liefert das Bogenfeld von 1356 am Ulmer Münster (Abb. 14). Es stammt von der alten Pfarrkirche ennet velt. Die Jahreszahl ist oben in die Bogenleibung eingemeißelt. Das Bogenfeld zeigt in zwei Streifen die Geburt Christi und die Anbetung der Könige. Die Szenen sind sehr locker geordnet. Überschneidungen werden durchaus vermieden, so daß jede Figur im Ausdruck ihrer Bewegung gut zur Geltung kommt. Dieser Ausdruck ist keineswegs abstrakt, sondern das organische Wesen der Leiber ist stark betont; die Gewänder stehen durchaus im Dienste der Klärung der körperlichen Dynamik. Man wäre ohne Kenntnis des Entstehungsjahres zunächst geneigt, das Werk noch mit der Überlieferung des 13. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen. Es genügt ein Blick auf die Bogenfelder des Augsburgers Domes (vor 1343, Abb. 15) und der Frauenkirche in Rottweil (um 1340, Abb. 16), um diese beiden Werke als unorganischer, abstrakter zu erkennen; sie müßten demnach logischerweise später entstanden sein als das Ulmer Bogenfeld. Wie sehr bedeutet die Entsinnlichung des greisen Königs auf dem Augsburgers Bild eine Vermehrung der Andacht und Inbrunst, verglichen mit der Ulmer Darstellung! Dennoch finden sich in Ulm bei genauem Betrachten Züge, welche die späte Entstehungszeit des Bogenfeldes erklären. Dies gilt einerseits für die stoffliche Auffassung. Das Bad des Kindes ist

in der deutschen Darstellung der Geburt Christi ungewöhnlich; vgl. unten, Seite 46. Die Art, wie Josef den Kessel hält, wie das Kindlein spielend nach dem Antlitz der Wärterin greift, wie die Könige sich von einem Hunde begleiten lassen, das widerspricht durchaus der immer noch repräsentativen Würde des 13. Jahrhunderts. Endlich zeigt auch der Kruseler im oberen Marienbilde die Tracht der Mitte des 14. Jahrhunderts. Andererseits spricht auch einiges Stilistische, wie das Fallen der freien Mantelenden, für die späte Entstehung des Bildes. Kein Zweifel: die Jahreszahl 1356 ist echt, der Ulmer Künstler aber ein älterer Meister, in dessen Art charakteristische Merkmale der durch ein byzantinisches Vorbild vermittelten antiken Kunstauffassung fortleben, sich mit Zügen mystischer Auffassung mischend. Den reinen Stil der Zeit, wie er angesichts der statuarischen Bildnerkunst von uns bestimmt worden ist, zeigen die Bilder aus dem Marienleben am Augsburger Dom (Abb. 15), an der Gmünder Heiligkreuzkirche und der Eßlinger Frauenkirche¹.

6. DER ABSTRAKTE STIL IN DER HOLZBILDNEREI

Nicht das Material formt den Stil. Es ist der Geist, der sich den Körper schafft. Der Geist bildet Stein, Holz und Metall nach seinen Gesetzen. Die Geistigkeit des 13. Jahrhunderts ist würdevoll, höfisch, repräsentativ, in manchem verwandt jener der Hochrenaissance und der Zeit um 1800. Ihr Stil ist notwendig monumental, ihr künstlerisches Ausdrucksvermögen an die Baukunst, das heißt vor allem an den Stein gebunden. Die Sprache der Bilder muß klar, einfach, weithin wirksam sein. Das Leben des 13. Jahrhunderts, zumal das höfische und kirchliche, bestimmen Öffentlichkeit und Gemeinschaft. So dient auch die Kunst, mag immer der gelehrte Mönch sich in seiner Klosterbibliothek an einem schönen Buchbilde oder einem kostbaren Elfenbein erfreuen, in der Hauptsache der Erbauung und Belehrung der Gemeinschaft der Gläubigen. Sie wird von einer Gemeinschaft, der Hütte, geschaffen, und sie wirkt endlich nicht in Einzelwerken, sondern in Zusammenhängen. Die Abbildungen unseres Buches führen insofern irre, als die abgebildeten Kunstwerke in der Wirklichkeit nicht für sich allein stehen, sondern sich in Folgen einordnen. Die Goldschmiedewerke (Abb. 10, 60, 99) schmücken in Gruppen die Wände der Reliquienschreine,

¹ Abbildungen in Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, Tafel 10, 11.

die Steinbilder in ähnlichen Gruppen die Innen- und Außenwände, zumal die Portale der Kirchen. Nur unsere Abbildungen 97 (Wimpfen) und 59 (Gmünd) geben eine Vorstellung von der Einordnung der meisten Steinfiguren in den Zusammenhang eines mächtigen Lehrgebäudes in Bildern, einer monumentalen *Biblia pauperum*¹. Wie sehr diese öffentliche Bilderbibel dem Bedürfnisse des 13. und 14. Jahrhunderts entsprach, beweist die Zahl der auf uns gekommenen großen Statuenfolgen. In Schwaben allein haben sich aus dieser Epoche in Wimpfen, Konstanz, Rottweil, Augsburg, Eßlingen, Gmünd, Ulm solche Bildwerke erhalten, stolze Gemeinschaftsbekennnisse, wie sie keine andere Epoche vor- und nachher hervorgebracht hat. Meist stehen die großen Bildwerke im Gewände der Portale und an den Leibungen der Bogen, deren Felder mit Darstellungen in erhabener Arbeit versehen sind, so in Wimpfen, Gmünd und Ulm. Oder es werden, wie in Rottweil und am Ulmer Münster-turme, die Stirnwände über den Portalen mit Statuen bedeckt. Häufig findet man auch an den Türpfeilern (Hall, Ulm, Westvorhalle) und an den Strebepfeilern Figuren aufgestellt, so in Wimpfen, Reutlingen, Gmünd, Ulm. Im Inneren stehen die Bildwerke an den Pfeilern oder zwischen den Fenstern (Wimpfen, Überlingen), wenn sie nicht, wie am Konstanzer heiligen Grabe, ein selbständiges Denkmal schmücken. Man findet am Mittelpfeiler des Hauptportales häufig die Mutter Gottes oder auch den Schutzheiligen der Kirche, im Gewände einzelne Heilige (Wimpfen, Augsburg) oder die klugen und törichten Jungfrauen (Gmünd) oder die Apostel (Augsburg), in den Bogenfeldern die Jugendgeschichte Christi, das Marienleben, Passion, Kreuzigung und Jüngstes Gericht. An den Stirnwänden und Strebepfeilern Propheten, Apostel oder auch einzelne Heilige.

Alle diese Werke wurden in den Hütten hergestellt, zuweilen von den gleichen Künstlern, die auch als Baumeister tätig waren. Das Material ist der Sandstein. An Gelegenheit, Holz zu verwenden, fehlte es im Inneren der Kirchen zweifellos nicht. Große Lettnergruppen von der Art, wie der Dom zu Halberstadt eine aus der Zeit um 1220 bewahrt, sah man wahrscheinlich auch im Süden Deutschlands; zum mindesten aber gab es unter dem Chorbogen Darstellungen des Gekreuzigten mit der Mutter und dem Liebesjünger. Nur sehr wenig hat sich erhalten. Am stattlichsten eine vom Bodensee stammende Gruppe der trauernden Maria und des Johannes im Stutt-

¹ Vgl. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 1898. — Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes*, 1902, S. 308.

garter Landesmuseum (Abb. 67, 68, 69); der Gekreuzigte fehlt. Ferner Andachtsbilder, wie die in der Konzilschronik des Ulrich von Richental erwähnte „Maria an der Seul“ im Konstanzer Münster¹, teilweise Nachahmungen berühmter Gnadenbilder, wie wahrscheinlich die Maulbronner Mutter Gottes (Abb. 20), auf Grund mystischer Visionen entstandene Bildwerke, wie die Darstellungen der Maria im Wochenbett² (Abb. 11, 12), der Maria mit dem Schutzmantel (Abb. 48, 49), Johannes an der Brust Christi (Abb. 56, 57, 58), Christi am Baume des Lebens (Abb. 66), endlich Vesperbilder, wie die ergreifende Darstellung aus Radolfzell im Freiburger Erzbischöflichen Museum (Abb. 79, 80), von dem nämlichen Meister, der die oben erwähnten Figuren unter dem Kreuze im Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 67) geschaffen hat. Man darf annehmen, daß diese Holzfiguren in der Frühzeit teilweise von den Steinmetzen gefertigt wurden. Zum mindesten ist im Stile der Stein- und der Holzfiguren kein Unterschied wahrzunehmen.

Auch die Holzfiguren zeigen um 1300 den monumentalen Stil einer hochgemuten Zeit. Aus der freien Haltung der Maulbronner Mutter Gottes (Abb. 20) spricht noch die edle Menschlichkeit des 13. Jahrhunderts. Ihr Konstanzer Gegenstück (Abb. 21), in den Ausmessungen ebenso bedeutend, ist schon unkörperlicher, stärker vom Mystischen berührt. Die Entsinnlichkeit ist vor allem dadurch bewirkt, daß die Mantelfalten vom Schoße aus nicht senkrecht fallen, sondern daß das Mantelende über das rechte Knie gezogen ist, so daß große Bauschfalten sich bilden. Die Degginger Marienklage (Abb. 81) verwendet die gleiche Art der Verbergung des Organischen. Auch die scharfe Biegung aller Glieder des auffallender Weise nackten Kindes wirkt in Konstanz entsinnlichend. An den Christus-Johannes-Gruppen läßt sich die ganze Entwicklung von höchster Feierlichkeit (Abb. 56) über reine Menschlichkeit (Abb. 57) bis zur vollen Vergeistigung und weiter bis zum Gleichgültigwerden des Motives verfolgen.

Die Ausbreitung der Holzbildnerkunst, einerseits eine Folge der aus dem gotischen Bewegungsdrange sich ergebenden Loslösung der schmückenden Künste von der Architektur, steht andererseits mit der Wirkung der Mystik zweifellos in unmittelbarer Verbindung. Der Gottesdienst des 13. Jahrhunderts war öffentlich und gemeinschaftlich. Die Mystik begünstigt die Flucht aus

¹ Vgl. Gröber, Das Konstanzer Münster, 1914, S. 33.

² Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 79 ff. Die ausführlichen Nachweise hierfür und für das Folgende im zweiten Abschnitt, S. 45 ff.

der Öffentlichkeit, die Andacht des einzelnen, die Versenkung auch vor einem Einzelbild. Der Mystiker bedurfte keiner Belehrung über die Heilstatsachen mehr, wie sie die großen Statuenfolgen erteilten. Er bedurfte der Versenkung, der Entrückung; und er fand die Entrückung leichter in der Andacht vor einem einzelnen, ihm räumlich nahen Kunstwerke, der Mutter, die um den toten Sohn trauert, des Liebesjüngers an der Brust des Heilandes, oder der Himmelskönigin, die mitleidsvoll die Falten ihres Mantels ausbreitet. Den Bedürfnissen der neuen Religiosität entsprach die Holzskulptur, die minder fest an einen Ort gebunden war, besser als das schwer bewegliche Steinbildwerk.

Gegen 1330 wird auch in der Holzbildnerei der abstrakte Stil erreicht, der den Körper völlig hinter schmalrückigen Falten birgt und großen Wert auf den Bewegungsausdruck legt. Der Kunststufe des Freiburger heiligen Grabes und der besten Rottweiler Arbeiten steht die Art jenes Meisters vom Bodensee nahe, der das Radolfzeller Vesperbild (Abb. 79, 80) und die in Stuttgart befindliche Kreuzgruppe¹ (Abb. 67) geschaffen hat. Die Körper sind fast bewegungslos, nur leise geschwungen, schmal, schlank, steif und ohne organische Gliederung. Die Gewänder bilden zahlreiche schmalrückige, parallele nicht sehr plastische Falten; der Mantel folgt allen Bewegungen des Gewandes mit unruhigen Säumen. Das Gewand erscheint mit dem Körper zu einer unzertrennbaren Einheit verbunden, ohne daß doch eine Vorstellung des körperlichen Organismus gegeben würde. Die eigentlichen Träger des Ausdruckes sind Hand, Kopf und Schulter. Die Arme und Hände verändern kaum den ruhigen Außenriß, aber von welchem Ausdrucksvermögen sind sie erfüllt, welche Überzeugungskraft liegt in dem nur leise angedeuteten Händeringen der Maria. Aus den Köpfen vollends (Abb. 68, 69, 80) spricht ein warmes, schmerzhaftes Leben, wie es die Gotik bisher nicht zur Darstellung gebracht hatte.

Die Mienen der Überlinger Maria (Abb. 1) und der Maulbronner Mutter Gottes (Abb. 20) sind heiter und offen. Auf schlankem Halse ein edles, ebenmäßig gebildetes Antlitz mit hoher, breiter Stirn, glatten Wangen und weichem, doch bestimmtem Kinn, von Haarwellen umrahmt. Die Mundlinie mild, wenngleich hoheitsvoll. Die Augen, weich eingesenkt, groß und strahlend. In diesen Arbeiten wirkt das 13. Jahrhundert nach. Es ist schon früher darauf

¹ Vgl. Baum, Schwäbische Bildwerke im Zeitalter der Mystik, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXIX, 1917, S. 7 ff.

hingewiesen, wie sehr das Antlitz des Überlinger Engels (Abb. 1) dem Ideale des beginnenden 14. Jahrhunderts in Deutschland entspricht. Man muß dieses Haupt mit den Engelsköpfen von Konstanz (Abb. 90) und Wimpfen (Abb. 105) vergleichen, um sich über die Stilwandlung klar zu werden. Die Entwicklung vom Organischen zum Abstrakten wird auch hier deutlich. Die Köpfe des 13. Jahrhunderts sind in ihrer monumentalen Form durchaus einheitlich. Die Hauptzüge sind gleichmäßig vereinfacht, betont und zusammengehalten. In dem Überlinger Kopfe sind die Einzelheiten weit sorgfältiger durchgeführt — man vergleiche das Haar, die Modellierung der Stirn, die Bildung der Augen und des Mundes in Konstanz und Überlingen —, aber es fehlt der Zusammenhang der Teile. Die sorgsam durchgebildeten Locken, die nicht mehr gleichmäßig gewölbte, sondern reich modellierte Stirn, die überaus genau gezeichneten Ränder der Augen, der Nasenflügel, der Lippen, das Grüblein am Kinn, dies alles verrät eine der organischen Wirkung des Ganzen nicht förderliche, auf französische Einwirkung zurückgehende Neigung, das Einzelne auf Kosten der Gesamtheit zu stark zu betonen. Die Neigung des Überlinger Meisters zur Abstraktion durch Bevorzugung einzelner Teile ist in den Werken der Rottweiler Schule wieder gemildert. Vergleicht man den Rottweiler Johanneskopf (Abb. 54) mit dem Haupte des Überlinger Engels, so erscheint in Rottweil die Stilisierung gleichmäßiger. Die Sorgfalt der Beobachtung und Durchführung erstreckt sich nicht, wie etwa an den Freiburger Leuchterengeln und dem Überlinger Gabriel (vgl. unten, Seite 87), auf einzelne Teile, sondern auf das Ganze. Es läßt sich nicht in Abrede stellen: so sehr die Abstraktion die Bildung des übrigen Körpers ergriffen hat, die Köpfe sind in ihrem natürlichen Wesen lebendiger gebildet. Der Leib bedarf, nach der Auffassung des 14. Jahrhunderts, der Entsinnlichung, um spirituell zu werden. Das Antlitz aber ist unmittelbar Träger geistigen Ausdruckes. Seit etwa 1330 verschwinden die Versuche abstrakter Kopfbildung; man begnügt sich, das in der Wirklichkeit Vorhandene im Sinne vertieften Ausdruckes zu steigern¹.

Das weiche Material des Holzes hätte vielleicht eine noch stärkere Annäherung an die Wirklichkeit gestattet als der Stein. Tatsächlich aber zeigen gleichzeitige Stein- und Holzarbeiten keinen Unterschied der Stilisierung. Der Stil ist, wie wir eingangs hervorgehoben haben, vom Material unabhängig.

¹ Vgl. hierzu Dvořák, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, 1918, S. 66 ff.

Vergleicht man die Köpfe der Maria und des Johannes der Kreuzgruppe (Abb. 68, 69) oder das Haupt der Maria von dem Radolfzeller Vesperbilde des gleichen Meisters (Abb. 80) mit dem Kopfe des Rottweiler Johannes (Abb. 54), so wird die gleichmäßige Feinheit der Durchbildung unverkennbar. Diese Sorgsamkeit der Formung tritt nun aber — und hierin unterscheiden die neuen Bildwerke sich von jenen des 13. Jahrhunderts — in den Dienst eines bestimmten Gefühlsausdruckes, in den drei genannten Köpfen in den Dienst der Darstellung des Leidens. Man könnte zwar auch aus der Bewegung und Verschiebung des Körpers in dem Radolfzeller Vesperbild (Abb. 79) auf den Ausdruck der Trauer schließen, in der Christus-Johannes-Gruppe aus Sigmaringen (Abb. 57) auf das Überströmen des Geistes Christi auf den Liebesjünger. Der letzte und entscheidende Ausdruck liegt doch im Antlitz.

Wenn gleich die plastische Form des Kopfes der Wirklichkeit stärker angenähert erscheint als die bewußt abstrakte Gestalt des übrigen Körpers, so wäre es doch durchaus falsch, hieraus auf irgendwelche realistische Bestrebungen der Kunst des frühen 14. Jahrhunderts zu schließen; die durchaus unrealistische Verwendung der Farbe ist ein Beweismittel hierfür. In welchem Maße die Steindenkmale ursprünglich farbig gefaßt waren, ist heute an den schwäbischen Bildwerken mit Sicherheit nicht mehr zu bestimmen. Erhaltene Farbreste in Wimpfen und Gmünd lassen sich nicht sicher als ursprünglich nachweisen. Hingegen ist an einer beträchtlichen Zahl von Holzskulpturen die ursprüngliche Fassung erhalten. Dies gilt für die soeben genannten Werke des Meisters des Vesperbildes von Radolfzell (Abb. 67, 68, 69, 79, 80), es gilt für die meisten Christus-Johannes-Gruppen (Abb. 56, 57, 58), für das große Muttergottesbild in Konstanz (Abb. 21), für die anmutige stehende Mutter Gottes vom Bodensee (Abb. 35) und zahlreiche andere, hier nicht abgebildete Werke¹. Antlitz und Hände sind elfenbeinweiß, die Lippen sind kirschrot; auch auf den Wangen liegt wohl ein roter Schimmer. Die Augensterne sind dunkel. Das Haar ist golden, ebenso das vollständige Gewand, dessen sichtbare Innenseiten zuweilen silbern glänzen; die Gewandsäume zeigen oft ein in den Kreidegrund eingeritztes Muster mit farbigen Steinen. Die Wirkung dieser mächtigen goldschimmernden Figuren, in denen nichts an alltägliche Körperbildung erinnert, mit den blassen Farben

¹ Z. B. für die Mutter Gottes aus Stetten; vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 87 f.

des Antlitzes, den großen verklärten Augen und den ausdrucksstarken Bewegungen des Kopfes und der Hände muß in den von dunkelleuchtenden Glasfenstern matt erhellten Kirchenräumen überwältigend gewesen sein.

7. DIE MALERISCHE BILDNERKUNST DER ZWEITEN HÄLFTE DES 14. JAHRHUNDERTS

Die Mutter Gottes am Pfeiler des Nordportales des Augsburger Domes (Abb. 32) war 1343 vollendet. Ihr Gegenstück am Südportale (Abb. 37) ist wahrscheinlich zwischen 1356 und 1370 entstanden. Die Verschiedenheiten der beiden Figuren sind so beträchtlich, daß man sie nicht übersehen kann. Um die Mitte des Jahrhunderts tritt der gotische Stil in eine neue Phase.

Prüfen wir die Unterschiede. Wir hatten als Hauptmerkmale des Stiles in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, wie ihn die Rottweiler Bildwerke zeigen, Ersetzung der Standfestigkeit durch die Schwingung, Überschlankheit der Verhältnisse, Ersetzung des körperlich Runden durch die Fläche, des Plastischen durch das Lineare kennen gelernt. Die Mutter Gottes des Augsburger Domnordportales (Abb. 32) zeigt demgemäß einen sehr schlanken, in der rechten Hüfte eingebogenen Leib und einen im Verhältnis zur Körperlänge kleinen Kopf. Gewand und Leib bilden eine untrennbare Einheit. Der Mantel klebt auf dem Gewande; nur das linke Mantelende bildet selbständige Röhrenfalten, die indes plastisch nicht stark hervortreten, sondern dem flächigen Charakter der Figur sich einpassen. Die übrigen Falten sind schmalgratig, haben geringes Volumen und wirken linear.

In der Mutter Gottes vom Südportal des Augsburger Domes (Abb. 37) ist das Verhältnis zwischen Körperhöhe und Kopflänge völlig geändert. Der Körper ist untersetzt, stämmig; er wirkt infolge der Drapierung des Mantels, der in wagrechten Falten über den seitlich vorgestreckten rechten Arm geworfen ist, übermäßig breit. Der Kopf ist weit größer geworden; das Antlitz, obgleich schlanker als jenes der Mutter Gottes vom Nordportal, wirkt schwerer und derber. Auch das Kindlein ist an Umfang beträchtlich gewachsen, der Faltenwurf des Gewandes Mariä ist wesentlich einfacher. Die Drapierung ist gleich wie an der Mutter Gottes des Nordportales, aber mit weniger Falten bewirkt. Diese Falten sind rund und weich, und der Mantel-saum bildet große unregelmäßige Wellen.

Die Formgebung der Figuren des Augsburger Südportales stellt sich nicht plötzlich als etwas völlig Neues ein. Sie hat sich langsam angebahnt. Es ist nicht zu viel behauptet, wenn man feststellt, daß schon in der Hochgotik und im Beginne des 14. Jahrhunderts eine mehr lineare und eine mehr malerische Formgebung neben einander hergehen¹, zuweilen auch sich kreuzen. Vom Überlinger Verkündigungengel etwa (Abb. 1) läßt sich der Stil des Augsburger Südportales unmittelbar ableiten, als jener des Nordportales. Mit den Figuren des Nordportales hat der Überlinger Engel die Höhenverhältnisse und die Sorglichkeit der Zeichnung der Gesichtszüge gemein. Der beträchtliche Gesamtumfang, Breite, Weichheit und stärkere Modellierung der Gewänder, vor allem die Lösung des Untergewandes vom Mantel, verbinden die Überlinger Figur mit den jüngeren Augsburger Arbeiten.

Ja, es läßt sich das Heranreifen sogar der Rottweiler Schule zum jüngeren Augsburger Stile verfolgen. Gewiß bestehen zwischen der Gmünder Verkündigung (Abb. 2) und den Figuren des Augsburger Südportales (Abb. 37, 47) beträchtliche Verschiedenheiten. Die Gmünder Figuren zeigen die kleinen Köpfe, den Parallelismus schmalrückiger linearer Falten, das Aufeinanderkleben der Gewänder. Dennoch stehen sie stilistisch genau in der Mitte zwischen dem älteren Rottweiler und dem jüngeren Stile, den wir bisher nur am Augsburger Südportal beobachtet haben.

Dieser Stil nimmt seinen Ausgang von Gmünd. Es sind die beiden Portale des Chores, Passions- und Weltgerichtsportal, in denen er sich zur klaren, zeichnerischen Art des älteren Stiles, wie er zumal am Langhausnordportal uns begegnet, in entschiedenem Widerspruch stellt.

Unmittelbar deutlich wird der Unterschied der älteren und der neueren Auffassung bei der Vergleichung der Behandlung der Bogenfelder. In dem Gmünder Portal mit den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige sind die Figuren der Bogenfelder in klar umschriebenem Umriß gegen den glatten Grund gestellt; jede Bewegung hebt sich, linear umschrieben, deutlich ab. Der Ausdruck ist mit rein zeichnerischen Mitteln erzielt. Gleiches gilt für die Rottweiler Portale (Abb. 16, 106), das Augsburger Nordportal

¹ Als Beispiel malerischer Behandlung seien die um 1270 entstandenen, heute im Mainzer Domkreuzgang aufbewahrten sitzenden Apostel und die Leibungsfiguren des spätestens 1311 vollendeten Portales der Mainzer Liebfrauenkirche genannt; vgl. Stix, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Wiener Zentralkommission, III, 1909, S. 107 ff.

(Abb. 15) und das Ulmer Bogenfeld von 1356 (Abb. 14). In dem Gmünder Marienbilde (Abb. 92) drängen die Figuren sich enger; der Stil ist weicher, die Gewandbehandlung fließender; von rein malerischer Wirkung wird man aber auch hier noch nicht sprechen können. In den Bogenfeldern der Gmünder Chorportale hingegen ist ein klares Sichabheben einzelner Figuren vom Grunde nicht mehr möglich. Der Maßstab der Gestalten ist kleiner, sie sind enger zusammen gerückt, ja, teilweise, wie bei der Auferstehung, in mehreren Gründen hinter einander geordnet; im Garten Gethsemane begegnet man Landschaftsandeutungen. Überschneidungen sind durchaus nicht ungewöhnlich. Die lineare Ruhe ist durch eine auf dem Gegensatz von Hell und Dunkel beruhende Wirkung ersetzt. Alle diese formalen Neuerungen stehen im Dienste einer starken dramatischen Belebung. Man muß das Ulmer Weltgerichtsportal, das keineswegs von der neuen Gmünder Schule, doch zweifellos unter der Einwirkung des neuen Stiles, noch für die Pfarrkirche ennet velt zwischen 1360 und 1370 geschaffen wurde (Abb. 107, 108) mit dem Rottweiler Weltgerichtsportal (Abb. 106) vergleichen, um die Wandlung der Kunst zu ermessen. In Rottweil feierliche Repräsentation, in Ulm unmittelbarstes Leben. Wie dringlich ist in Ulm die Fürsprache der Maria und des Johannes geworden, wie weckt der Drommetenschall der blasenden Engel die Toten auf, und wie sehr erscheinen auch in den Chören der Verdammten und der Seligen Schmerz und Freude gesteigert.

In den einzelnen Standbildern bedeutet die Zunahme des Malerischen in der Formgebung nicht notwendig eine Steigerung des dramatischen Ausdruckes. Dem Statuarischen widerspricht eine zu weit getriebene dramatische Belebung. Welcher Ausdruckskraft die Statuarik fähig war, hat schon die ältere Schule mit der Verkündigung vom nördlichen Langhausportale in Gmünd (Abb. 2) bewiesen. Immerhin zeigen Figuren wie die Schutzmantelmaria (Abb. 46) und der kreuztragende Christus (Abb. 61) vom Chorsüdportale in Gmünd eine neue Vertiefung des Ausdruckes, die in unmittelbarer Wechselwirkung steht zu der Vereinfachung der formalen Bildung, deren Wesen wir an der Mutter Gottes vom Südportale des Augsburger Domes zu ergründen versucht haben.

8. DIE MALERISCHE GRUPPENBILDUNG

Eine Vergleichung der Maria mit dem Schutzmantel in Gmünd (Abb. 46) mit ihrer Augsburger Nachbildung (Abb. 47) lehrt, daß die Vereinfachung

der körperlichen Form bleibt, die Vertiefung des seelischen Ausdruckes hingegen bald verschwindet. Die Augsburger Arbeit wirkt irdischer, alltäglicher als das Vorbild in Gmünd. Diese neue Wirkung ist durch geringfügige Änderungen erreicht. Das Haupt ist, wie in der Augsburger Pfeilermaria (Abb. 37), so auch hier, im Verhältnis zum Körper größer geworden. Es ist willkürlich nach der Seite bewegt, nicht mehr frontal. Das Antlitz wirkt bäurisch derb und ist minder stark umhüllt. Das Kopftuch und die aus einander gehaltenen Mantelenden bilden breitere, tiefer unterschrittene Wellen. Die Brust tritt plastischer hervor; die Mantelspange ist größer und reicher verziert, die großen Mantelfalten fallen minder steil, ja überschneiden einander. Ein Schild verdeckt die wichtige Ansatzstelle am Boden. Die Schützlinge sind im Maßstabe größer geworden und wirken daher selbständiger. Die Unterschiede sind demnach gering. Dennoch ist die Gesamtwirkung völlig verändert. In der Augsburger Figur finden sich einerseits Züge, die der Wirklichkeit entnommen scheinen; andererseits enthält sie die Elemente einer neuen Abstraktion.

Die weitere Entwicklung drängt, wenigstens in der Einzelstatue, die realistischen Neigungen bald zurück, während sie die Bestrebungen zur stärkeren Abstraktion von der Wirklichkeit fördert. Die Grundtendenz der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist mithin keineswegs erloschen; nur äußert sie sich in veränderter Weise. Man wird dessen deutlich gewahr, wenn man etwa die Rottweiler Mutter Gottes (Abb. 31) oder die schmerzreiche Maria vom Bodensee (Abb. 67) mit der aus Gmünd stammenden Mutter Gottes des Germanischen Museums (Abb. 41) vergleicht. Dort schlanke Gestalten mit ausdrucksvollen Köpfen. Körper und Gewand bilden eine untrennbare Einheit. Die Falten linear und schmalrückig mit stark betonter senkrechter Fallrichtung. Auch in der Gmünder Mutter Gottes (Abb. 41) ist alles Körperliche unterdrückt; aber an die Stelle der Schlankheit ist Breite getreten. Die Hebung der Arme ermöglicht weite Ausbreitung des Mantels. Breite, wirt verlaufende Bauschfalten und horizontale Säume herrschen vor und geben, im Verein mit dem sehr großen Kopfe, der Figur das Gepräge der Untersetztheit. Im Gegensatz zur Massigkeit der mittleren Teile steht der schmale Unterbau. Dieser Kontrast vor allem bewirkt eine starke Entsinlichkeit der ganzen Figur. Hierzu kommt die formzersetzende Wirkung der keineswegs mehr linear-schmalrückigen, sondern breiten, bauschigen und schattengebenden Falten. Alle diese Züge stehen im Dienste einer starken

Abstraktion. Um so seltsamer wirken dann einzelne sehr realistische Züge, wie die Verwendung eingesetzter Augen aus farbigem Glasflusse, sowie anscheinend echter Haare.

Der Haupttummelplatz der Versuche des neuen Stils aber ist nicht die Freifigur, sondern das Relief. Hier offenbaren sich die Unklarheit und Unruhe, das Erzählungsbedürfnis und der Mangel an Ausdruckskraft am deutlichsten. Der Höhepunkt ist in dem Bogenfeld des Südportales des Augsburger Domchores erreicht¹. Es sind hier in drei Streifen zahlreiche Darstellungen aus dem Marienleben vereinigt; man erkennt indes zunächst nur ein Gewirr ornamentaler Gebilde. Der Stil ist eine unmittelbare, aber starke Weiterbildung des jüngeren Gmünder Stils. Der Maßstab der Figuren, ohnedies klein, wechselt in mehreren Abstufungen; nicht minder wechseln Rauntiefe und Anordnung der Gründe, Verwendung und Weglassung landschaftlicher und baulicher Wirklichkeitsformen. Dieser Stil setzt sich in den drei für das Ulmer Münster geschaffenen Bogenfeldern² fort. Die große Geschichte der heiligen drei Könige am westlichen Südportal zeigt in der Verwendung landschaftlicher Motive noch eine Steigerung des Realismus und damit der Unklarheit; im oberen Teile dieses Bogenfeldes, im östlichen Nordportal mit den Darstellungen des Leidens Christi (Abb. 70) und vor allem im Westportal, dessen Bogenfeld die Schöpfungsgeschichte darstellt, beginnt langsam die Entwirrung. Das Landschaftliche tritt mehr und mehr zurück. Die Anordnung der Figuren in mehreren Gründen wird vermieden; damit hören auch die Überschneidungen wichtiger Teile auf, die zuweilen im Schatten versanken. Endlich verschwinden die weichen und runden Schwingungen.

Die Erkenntnis, daß einem Stile, wie wir ihn soeben gekennzeichnet haben, die monumentale Wirkung fehle, mußte mit Notwendigkeit zum langsamen Erlöschen der Fähigkeit zur Gestaltung großer Wandplastik führen. Die Menschen der Wenzelzeit, klein, unruhig, sich in politischen Händeln erschöpfend, hatten nur noch in seltenen Fällen die Kraft, sich zu einer mächtigen künstlerischen Leistung aufzuraffen. Die Schaffung des Ulmer Münsters war einer der wenigen großen Gedanken der Epoche; die bauliche Leistung bleibt hinter der Idee weit zurück, noch weiter der bildnerische Schmuck.

Die Bildner mußten sich einen bescheideneren Wirkungskreis suchen. Sie

¹ Abbildung in Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, Tafel 19.

² Abbildung in Hartmann, a. a. O., Tafel 21, 22.

fanden ihn im Inneren der Kirchen. In dem Augenblicke, da in den großen Bauhütten den Bildhauern keine neuen Aufgaben mehr gestellt werden, vergrößert sich der Werkstattbetrieb der Bildschnitzer, die bisher nur Einzelstatuen geschaffen hatten (vgl. Seite 20). Diese Tätigkeit wird nun fortgesetzt (vgl. die Abbildungen 26, 27, 40, 41, 66, 82). Zugleich erwacht die Sitte, die Altartische mit steinernen Aufbauten oder geschnitzten und bemalten Schreinen zu zieren (vgl. Seite 113). Die Reste eines der frühesten schwäbischen Schnitzaltäre haben sich, aus der Zeit um 1370, in der Klosterkirche zu Maulbronn erhalten. Es ist ein Passionsschrein. Im überhöhten Mittelfelde die Kreuzigung, zu den Seiten Kreuzanheftung und Grablegung Christi (Abb. 64 und 86). Die Verwandtschaft mit dem Stile der Gmünder Chorportale ist allenthalben unschwer zu erkennen. Der malerische Stil, der in der monumentalen Kunst versagt hatte, wirkt hier, in der Enge und Nähe, erträglich.

In der Steinplastik macht sich seit den achtziger Jahren eine Wandlung bemerkbar, die im Beginne des 15. Jahrhunderts zu einer Wiedergeburt des monumentalen Stiles führt. Die tastenden Anfänge dieser neuen Kunst sind sehr beachtenswert. Die Mutter Gottes vom Strebepfeiler neben der Sakristei des Ulmer Münsters (Abb. 39) gibt eine Vorstellung dieser Übergangskunst. Das Standbild ist wahrscheinlich kurz nach der Vollendung der benachbarten Chorstrebenpropheten (Abb. 95) entstanden. Noch ist der Mantel groß und breit, noch der Körper völlig entsinnlicht. Aber die malerisch-weichen Saumwellen, wie sie etwa das jüngere der beiden Kaisheimer Marienbilder (Abb. 38) noch zeigt, sind verschwunden. Besonders bemerkenswert als Kennzeichen des Umschwunges sind die neuen gratigen Binnenfalten (vgl. Seite 109).

9. DIE NEUE KÖRPERLICHKEIT

Die Bildnerkunst der sechziger bis neunziger Jahre des vierzehnten Jahrhunderts vermeidet klaren Umriß und deutliche Binnenzeichnung. Sie liebt Massen, die sie in unbestimmten weichen Übergängen mit einander vereinigt. Sie erstrebt Tiefenwirkung und vermag mittels Lichtes und Schattens Komplexe, die organisch nicht zusammengehören, mit einander zu verbinden. Sie hat demnach malerische Ziele, und sie scheut nicht davor zurück, die malerische Wirkung durch Einbeziehung nebensächlicher Züge aus dem Bereiche der Wirklichkeit zu steigern. Wir haben oben, Seite 28, erfahren, wie im Relief nunmehr die Figuren sich überschneiden und wie, um die malerische

Unklarheit und zugleich die Vorstellung des Raumes zu steigern, unwesentliche Züge aus der Wirklichkeit, wie Bäume, Zäune, Häuser, Zeitracht, jetzt in die Bildgestaltung mit einbezogen werden. Der Maulbronner Altar (Abb. 64, 86) gibt eine Anschauung dieses Stiles, der im Bogenfelde des Chorsüdportales des Augsburger Domes noch gesteigert erscheint.

Die übersinnliche Gesetzmäßigkeit, die, wie wir früher, Seite 16, dargelegt haben, dem Kunstschaffen des 14. Jahrhunderts zugrunde liegt, tritt hier zurück. Sie räumt nicht etwa einer neuen sinnlichen Gesetzmäßigkeit den Platz, sondern einem bescheidenen Subjektivismus, der, da ihm die Kraft mangelt, zum Gesetze durchzudringen, sich an die Zufälligkeit der äußeren Erscheinung hält. Letzten Endes bedeutet dies nichts anderes, als daß „die auf subjektiver Beobachtung beruhende größtmögliche Naturwahrheit ein künstlerischer Selbstzweck, ein Merkmal des Kunstwerkes“ wird¹. Die Geschlossenheit des mittelalterlichen Weltbildes versinkt. Schon bevor in der Kunst die neue Anschauung sich Bahn bricht, lehrt Occam († 1347), daß die Wissenschaft auf die äußere Erfahrung angewiesen sei und die Erkenntnis ihren Ausgang nicht vom Allgemeinen, sondern nur vom Besonderen nehmen könne.

Es genügt indes ein Blick auf die Maulbronner Altarbildwerke, um zu erkennen, daß die übersinnliche Gesetzmäßigkeit der Kunst des frühen 14. Jahrhunderts nun nicht etwa plötzlich von einer völlig ungesetzlichen subjektiven Wirklichkeitsnachahmung abgelöst wird. Sondern es wird zunächst lediglich der Umfang des Darstellbaren nach der Seite des Geistigen eingeschränkt, nach der Seite des äußerlich Sinnfälligen erweitert. Das Wimpfener Kreuzigungsbild (Abb. 65) zeigt den Gekreuzigten als Sinnbild der Erlösung der Menschheit. Nicht der Leib Christi ist Gegenstand der Darstellung, sondern der Gedanke der Erlösung. Im Passionsbogenfelde des Ulmer Münsters sind die würfelnden Kriegsknechte ebenso wichtig wie die Gestalt des Gekreuzigten. Es wird nicht die Idee der Erlösung sichtbar gemacht, sondern der geschichtliche Vorgang der Kreuzigung, so, wie er sich etwa auf der Mysterienbühne abspielte (vgl. Seite 72).

Der Stil, der vorher linear war, wird, wie wir gesehen haben, nun malerisch. Die Formensprache, vorher weithin wirksam, monumental, wird nun im günstigsten Falle eben noch dekorativ.

¹ Vgl. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918, S. 111.

Bisher gingen Malerei und Bildnerkunst völlig gleiche Wege. Beiden war die menschliche Figur Hauptgegenstand der Darstellung. Nunmehr vermag die Malerei folgerichtiger den neuen Zielen des Kunstwillens sich anzupassen. Und so entstehen jetzt die ersten Gemälde, in denen der Mensch nur noch als Beiwerk sich der Landschaft einordnet. Die Stilwandlung, vor der Mitte des 14. Jahrhunderts einsetzend, ist so gewaltig, daß ihre Durchführung mehr als ein Menschenalter in Atem hält; erst das beginnende 15. Jahrhundert zeigt die Malerei im vollen Besitze der erstrebten Fähigkeiten¹. Auch die Schöpfungen des neuen Stiles lassen nicht verkennen, daß das Unendlichkeitsbedürfnis der Gotik keineswegs völlig erloschen ist. Die Unbegrenztheit des dargestellten irdischen Raumes muß den der Kunst der vorhergegangenen Epoche eigenen Ausdruck übersinnlicher Gesetzmäßigkeit ersetzen. Dieser Ersatz ist bescheiden, gewiß, doch ausreichend, den Norden bis in das Zeitalter Dürers hinein vor der Befolgung des anthropozentrischen Gesetzes klassischer Sichtbarkeit, Meßbarkeit und Wägbarkeit zu bewahren². Übrigens wird der Höhepunkt malerischer Wirklichkeitsnachahmung bereits in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erreicht. Von diesem Zeitpunkte an entwickelt sich die Kunst im Norden einerseits zu festerer Bestimmung des Raumes und damit zugleich der plastischen Form, andererseits wiederum zu stärkerer Abstraktion.

Das erste zeigen deutlich die Bilder des Konrad Witz, der Maler und Schnitzer zugleich war. Es genüge, an das Kirchenbild mit den beiden weiblichen Heiligen im Straßburger Museum zu erinnern; jede Gewandfalte hat hier ihren festen, klar umrissenen Platz; es ist bezeichnend für die Äußerlichkeit der neuen Anschauungsweise — wir haben sie oben bei der Vergleichen der Wimpfener und der Ulmer Kreuzigung bereits gekennzeichnet —, daß nun ein Antlitz und eine Kleidfalte als Erscheinung gleich wichtig, aber

¹ Die Bahnbrecher sind Niederländer, wie zum Beispiel die Brüder von Limburg, die vor 1416 das reichste der Stundenbücher des Herzogs Johann von Berry malen. In diesem und in dem Turiner Stundenbuche wird ein bis heute nicht übertroffener Grad der Wirklichkeitsnachahmung erreicht; man denke etwa an die bekannte Seefahrt des Turiner Stundenbuches (Abbildung in Fierens-Gevaert, *La Renaissance septentrionale*, 1905, S. 128).

² Vgl. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918, S. 116 ff. — Baum, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, 1920, S. 19 ff.

auch gleich arm an Ausdruckskraft sind. Wenn aber schon in der Malerei ein Streben nach stärkerer Körperlichkeit sich geltend macht, um wie viel mehr muß dies in der Kunst der Körperdarstellung schlechthin, in der Plastik der Fall sein.

Der nordischen Bildnerkunst bleibt um 1400 eine Auflösung in das Malerische, die über den im Ulmer Dreikönigszuge erreichten Grad noch hinausgeht, erspart¹. Das Bogenfeld mit dem Kampfe des heiligen Georg an der Eßlinger Frauenkirche (Abb. 104) zeigt, verglichen mit den Augsburger und Ulmer Bogenfeldern aus den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts weder ein Wachstum der malerischen Unordnung, noch auch nur eine Verstärkung der Wirklichkeitsformen. Im Gegenteile, es wirkt plastischer, linearer und monumentaler als die Bogenfelder des späten 14. Jahrhunderts.

Diese Wandlung der Gotik zu stärkerer Körperlichkeit beschränkt sich auf ein Menschenalter und hauptsächlich auf deutsches Gebiet². Frankreich und Burgund bleiben von ihr unberührt. Sluters Bedeutung liegt darin, daß er, die stärkste europäische Künstlerpersönlichkeit der Jahrhundertwende, den weichen, malerischen Stil der vergangenen Jahrzehnte beibehält, ja steigert. Die Statuen des Mosebrunnens in der Kartause bei Dijon (1395—1406) zeigen in der Gewandbehandlung die Fortführung der Gestaltungsweise, die wir bei der Betrachtung der Bildwerke des Südportales am Ostchore des Augsburger Domes (Abb. 37, 47) kennen gelernt haben (vgl. Seite 24). Lediglich Köpfe und Hände lassen eine neue Schärfe der Beobachtung und Kraft der Bildung erkennen, darin der nämliche Antrieb lebendig erscheint, wie in den Miniaturen des Turiner Stundenbuches.

¹ Das einzige Bildwerk, das mit den Miniaturen des Turiner Stundenbuches unmittelbar verglichen werden könnte, hat die italienische Spätgotik hervorgebracht: die Porta del Paradiso (1425—1452) des Ghiberti. Die verwandten nordischen Arbeiten, wie Kraffts Schreyersches Grabmal in Nürnberg gehören einer späteren Stilstufe an und dürfen in diesem Zusammenhange nicht genannt werden.

² Auch Oberitalien macht diese Entwicklung der Gotik mit, teilweise unter deutscher Einwirkung. Beide Richtungen, der Hang am Malerischen und das Streben nach Körperlichkeit, laufen neben einander. Vgl. hierzu z. B. Planiscig, Geschichte der venezianischen Skulptur im 14. Jahrhundert, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 33, 1916, S. 31 ff. Die Verwandtschaft zwischen deutschen und oberitalienischen Arbeiten der Zeit zwischen 1410 und 1430 ist groß. Vgl. Swarzenski, *Salve crux laudabilis*, Rheinlande, 1914, S. 379 ff.

Auf die deutsche Kunst beginnt der von Sluter bewahrte Stil erst im Zeitpunkte der Rückkehr zu den malerischen Bestrebungen des späten 14. Jahrhunderts zu wirken. Deutlicher noch als an der schwäbischen läßt sich diese Entwicklung an der nürnbergischen Bildnerkunst darlegen. Die Kurfürsten des Schönen Brunnens, 1385—1396 entstanden¹, zeigen in Nürnberg noch den malerischen Stil des Augsburger Südportales. Unmittelbar mit der Jahrhundertwende setzt der Umschwung zu dem großartigen Stile ein, wie ihn die Tonapostel verkörpern. Dieser zu dem „weichen“ Stile der vorausgegangenen Zeit im stärksten Gegensatze stehende knappe, plastische Stil läßt sich in Nürnberg bis zu der im Jahre 1446 geschaffenen, ohne hinreichenden Grund dem Hans Decker zugeschriebenen Grablegung in der Ägidienkirche verfolgen². Dann stirbt er ab. Schon 1442 aber schafft ein Meister für die Sebalduskirche im Auftrage der Familie Schlüsselfelder voll neuer Lebendigkeit jenen breitmalerischen Christophorus, in dem die strenge Gebundenheit der Kunst der Tonapostel überwunden und, allerdings mit jugendlicher Kraft, eine Anknüpfung an den Stil der Figuren des Schönen Brunnens erstrebt ist. Jetzt erst wird das Erbe Sluters in Deutschland wirksam. Und nun setzt, wie oben, Seite 31, schon angedeutet wurde, mit der neuen malerischen Tendenz auch ein Streben nach verstärkter Abstraktion ein. Man kann die deutsche Kunst von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum Beginne des 16., die Werke eines Multscher, eines Meisters E. S., selbst noch eines Daniel Mauch, nicht ärger mißverstehen, als dadurch, daß man den Wert der Leistung nach dem erreichten Grade der Wirklichkeitstreue bemißt.

Die hier angedeutete Entwicklung vollzieht sich in allen deutschen Stämmen in ungefähr gleicher Weise.

¹ Sauerlandt, Deutsche Plastik des Mittelalters, 1909, gibt auf Tafel 56—59 Abbildungen des Schönen Brunnens, auf Tafel 60 und 61 Wiedergaben der Tonapostel, auf Tafel 63 den Schlüsselfelderischen Christophorus von 1442. Die Grablegung in S. Ägidien ist in Rée, Nürnberg, 1900, S. 80, abgebildet. Es ist bezeichnend für die Blindheit, mit der man den Wandlungen der deutschen Kunst früher gegenüber stand, daß Rée den Christophorus für eine ältere Schöpfung des Meisters der Grablegung halten konnte.

² Michel stellt in seiner Histoire de l'art, III, 1, 1907, S. 416 f., der Grablegung von S. Ägidien von 1446 jene im Hospital von Tonnerre von 1454 gegenüber und zeigt damit unabsichtlich den starken Gegensatz zwischen der plastischen deutschen Gestaltung und der malerischen französischen Formbildung.

10. DER PLASTISCHE STIL DES BEGINNENDEN 15. JAHRHUNDERTS IN SCHWABEN

Unsere letzten Untersuchungen haben den Anschauungsstoff außerhalb des engeren Bereiches der Aufgabe gewählt. Das Auge, auf die großen Entscheidungen außerhalb Schwabens schon eingestellt, wird den Wandlungen der schwäbischen Kunst in einem so wichtigen Angelpunkte der Kunstentwicklung, wie dem Beginne des 15. Jahrhunderts, nun um so leichter zu folgen vermögen.

Die Pfarrkirche in Eriskirch am Bodensee, noch heute reich an Kunstschätzen, barg die Gruppe der Heimsuchung (Abb. 5, 6) und die trauernden Frauen (Abb. 72—75), die jetzt zu den wichtigsten Beständen der Sammlung der Rottweiler Lorenzkapelle gehören. Versuchen wir darzulegen, wie die trauernde Maria (Abb. 73) sich von der Maria der Überlinger Verkündigung (Abb. 1) unterscheidet. Die Vergleichung ist dadurch erschwert, daß in dem einen Falle uns die Jungfrau erscheint, die strahlend und feierlich die Botschaft des Engels entgegen nimmt, im anderen Falle die Mutter, die gebrochen, voll tiefer Trauer, dem Leiden des Sohnes anwohnt. Sehen wir von der inhaltlichen Bedeutung ab, prüfen wir vielmehr die beiden Gestalten auf ihre Formbildung.

Die ruhige Gewichtsverteilung des Körpers, die der Überlinger Figur vor allem die feierliche Wirkung verleiht, fehlt der Eriskircher Maria. Zwar scheiden sich Standbein und Spielbein. Aber beide Schultern sind zurückgenommen und schmerzhaft zusammengezogen; die Ausbiegung, die nicht nur nach rückwärts, sondern auch seitlich erfolgt, wird nur durch die starke Neigung des Kopfes ausgeglichen. Die Gestalt macht den Eindruck, daß sie sich mühsam aufrecht halten könne. Dies entspricht hier der inhaltlichen Aufgabe. Betrachten wir aber andere ruhig stehende Figuren der nämlichen Zeit (vgl. Abb. 6, 7, 42, 43, 44, 48, 49, 76, 77, 78), so erkennen wir, daß im Kontraposto nicht eben die Stärke der Kunst dieser Epoche liegt. Unter den verglichenen Gestalten erreicht keine auch nur die Klarheit der Eriskircher Maria, sie sind sämtlich viel zu stark innerlich erregt, als daß die Frage der körperlichen Gleichgewichtsverteilung für sie von Belang sein könnte.

Mehr als die Gewichtsverteilung haben sich die Verhältnisse den klassischen wieder angenähert. Unter den Figuren aus dem Beginne des

15. Jahrhunderts zeigt keine mehr die Gestrecktheit und Schlankheit etwa der trauernden Maria vom Bodensee (Abb. 67) oder des Wimpfener Thomas (Abb. 96). Die Maße entsprechen im allgemeinen mehr dem anthropozentrischen Schönheitskanon.

Wenn auch von Kontraposto nicht gesprochen werden darf, so ist doch die Gliederung im ganzen freier und leichter geworden. Auf die Sichtbarmachung der Gelenke wird größerer Wert gelegt. Die stehende Maria von Eriskirch (Abb. 73) zeigt darin eine fast einzigartige Bildung, daß ihre Gewänder in großen einfachen Linien fallen; nur noch das Kopftuch (Abb. 75) hat einen Wellensaum. Diese Schlichtheit erklärt sich als eine der in Deutschland seltenen Nachwirkungen des malerischen Stiles des späten 14. Jahrhunderts. Eine gerade Entwicklungslinie verbindet die glatten Säume der Eriskircher Maria über die Gewandbehandlung der Ulmer Mutter Gottes (Abb. 39) hinweg mit den ruhigen Linien der Figuren vom Südportal des Augsburger Domes (Abb. 37, 47). Im allgemeinen jedoch ist die Formgestaltung minder flächig, vielmehr runder, körperlicher. Es erscheinen nun Röhrenfalten, Falten wie Orgelpfeifen, wie man sie gleich plastisch seit dem 13. Jahrhundert nicht mehr erlebt hatte. Diese Erscheinung ist für die Stilwandlung in der Konzilszeit vielleicht am meisten bezeichnend. In den klaren plastischen Formen, wie sie die Abbildungen 4, 28, 42, 43, 48, 72, 76, 84, 85, 100, 102 zeigen, spricht sich der Gegensatz zu dem weichen Stile der vorangegangenen Zeit am deutlichsten aus.

Das nämliche Bildungsgesetz verleiht den Gestalten des beginnenden 15. Jahrhunderts die stärkere Körperlichkeit und die lebhafteren Bewegungsantriebe. Wir haben die Wandlung oben, Seite 30, als eine natürliche Reaktion auf die zu weich und malerisch gewordene Formgebung der vorhergegangenen Epoche nachzuweisen versucht. Begründet ist diese Reaktion naturgemäß in einer Umstellung der mitteleuropäischen Geistigkeit. Eine Epoche der Ermüdung wird durch eine Zeit straffer Aufwärtsbewegung abgelöst. Die bürgerliche Gesellschaft erwacht zum Bewußtsein ihrer Macht.

Ein Sinnbild der Wandlung ist die Umformung des Ulmer Münsters. Die Parler hatten einen breiten, trägen Hallenbau, nur mit zwei niedrigen Osttürmen versehen, geplant. Der neue, 1392 berufene Baumeister, Ulrich von Ensingen, verwandelt die dreischiffige Halle in eine Basilika mit hoch aufstrebendem Mittelschiffe und stellt vor das massige Langhaus den riesigen Westturm. Dem nämlichen Ulrich von Ensingen verdankt das Straßburger Münster

den Weiterbau seines Turmes. Allenthalben entstehen stolze Tortürme, hochgiebelige städtische Bauten. In dieser, in der Baukunst sich so unmittelbar spiegelnden Bewegung des Bürgertumes ist nun auch dem Einzelnen größere Entwicklungsfreiheit gegeben; der Individualismus erwacht¹. Es mehren sich die Künstlernamen; der Stil selbständiger Persönlichkeiten ist deutlicher zu spüren.

Die größere Bestimmtheit, die straffere Sammlung des Wollens erklärt unmittelbar die größere Körperlichkeit und Festigkeit auch der Kunstwerke. Das Wollen des 13. Jahrhunderts war im Diesseits weiter gespannt, das des 14. langte nach dem Jenseits. Das Streben des beginnenden 15. Jahrhunderts ist irdischer, beschränkter. Die Vergleichung der ersten Fassadenrisse des Straßburger Münsters mit dem heutigen Westbau kommt zu den gleichen Ergebnissen wie eine Nebeneinanderstellung der Überlinger Maria und einer Figur der Konzilszeit. Das 13. Jahrhundert war harmonischer, edler, das beginnende 15. ist in Einzelfällen kühner, im ganzen aber minder ausgeglichen und oberflächlicher. Immerhin begreift man, daß nun zuerst wieder künstlerische Bildungen entstehen können, die jenen des 13. Jahrhunderts sich nähern. Die Reutlinger Heimsuchungsgruppe (Abb. 4) wirkt, wie wenn stolzes und selbstbewußtes Bürgertum in adelige Formen hineinwächst.

Den reinsten Spiegel ihrer Unruhe findet diese Epoche, wie in den emporstrebenden Türmen, so in der bewegten menschlichen Figur. Es ist kein Zufall, daß Bildwerke, wie die schreitende Maria von Eriskirch (Abb. 72) und der kreuztragende Heiland aus Ödheim (Abb. 62) dem Betrachter als zum Besten gehörig erscheinen, das die Konzilszeit in Schwaben hervorgebracht hat. Hier ist Gelegenheit, zwar nicht die Plastik der Ponderation, wohl aber eine begründete Dynamik des Körperlichen zu geben. In der Darstellung der bewegten Figur erreicht die Epoche fast die Vollendung klassischer Körperlichkeit. Ja, diese Stufe der Gotik hat vor der Renaissance sogar den Vorzug, daß die Geistigkeit der Zeit doch noch stark genug mit der Mystik des 14. Jahrhunderts getränkt ist, um den Körpern eine Ausdruckskraft der Gesten und Gebärden zu verleihen (Abb. 4, 5, 62, 72—76, 84), wie die reine Diesseitigkeit der Renaissance sie nicht mehr zu geben vermag. Während in Schwaben so ausdrucksstarke Figuren geschaffen werden,

¹ Vgl. Lamprecht, Deutsche Geschichte, V, 1, Entwicklung der individualistischen Gesellschaft, 1896, S. 117 ff.

wie die trauernden Frauen von Eriskirch, füllen sich die Nischen an Or San Michele mit den Statuen des Nanni di Banco, des Ghiberti und Donatello. Auch aus ihnen spricht die neue Körperlichkeit, stärker und vernehmlicher als aus den nordischen Arbeiten. Nanni und besonders Ghiberti zögern noch, suchen zwischen Gotik und Klassik zu vermitteln. Aber der Bewegungsdrang der Gotik ist in ihren Statuen bereits erstorben, und auch an seelischer Ausdruckskraft erreichen sie den Meister von Eriskirch und seine Genossen nicht mehr.

Die Hauptträger des Ausdruckes sind, wie im 14. Jahrhundert, Köpfe und Hände. Ihrer Durchbildung haben, wie oben, Seite 21, erwähnt ist, die Künstler schon früher die größte Sorgfalt zugewendet. In der Tat wird man kaum zugestehen können, daß die Mienen der Eriskircher Figuren (Abb. 5, 74, 75) oder des Steinberger Vesperbildes (Abb. 83, 84) das Antlitz der klagenden Maria von Radolfzell (Abb. 80) an Ausdruckskraft übertreffen. Lediglich die formale Bildung hat sich geändert. Einzelzüge erscheinen darstellenswerter als früher; man vergleiche die — sämtlich vom Bodensee stammenden — Köpfe der Abbildungen 5, 68, 74, 75, 80. Neu ist die Falte an der Nasenwurzel mit den stark zusammengezogenen Brauen, neu auch die Betonung der Mundwinkelfalten. Der Mund selbst ist schärfer geschnitten. Die Augen haben die langgestreckte Mandelform nicht wesentlich verändert; nur die Lider werden jetzt stärker hervorgehoben. Das Vorziehen des Kopftuches mit den Saumwellen steigert die unruhige Licht- und Schattenwirkung. Mit Worten nicht zu fassen ist der milde Ausdruck alles verstehender Mütterlichkeit im Antlitz der Eriskircher Elisabeth (Abb. 5).

Die Hände der Maria auf dem Bilde der Vision des heiligen Bernhard von Filippino Lippi sind nicht edler gebildet und haben nicht mehr Ausdruckskraft als die Hände, die eben diese Elisabeth zur Begrüßung der Maria auf der Brust kreuzt oder gar die schmalfingerigen, leidensvollen Hände der Steinberger Maria (Abb. 83, 84). In diesem Steinberger Vesperbild ist unsagbares Leid gehäuft, fast mehr, als durch die Haltung des Kopfes und das Spiel der Hände, vermöge des Gegensatzes zwischen den weichen, schmerzvollen Linien des Gewandes und den kalten, harten, sachlichen Formen des Leichnams, dem Sinnbild stummer Anklage. Zwei Menschenalter früher hatte der Meister des Vorbildes der Degginger Marienklage (Abb. 81) den schneidenden Schmerz von den abstrakten Parallelen der Rippen des steil aufgerichteten Leichnams ausgehen lassen, die wie Messer wirken.

Noch vielfältiger, als in der älteren Zeit, erscheint nun, im Beginne des 15. Jahrhunderts das Kunstwollen. Die individuelle Persönlichkeit des Einzelnen tritt stärker heraus. Die Bande der Hüttenüberlieferung lockern sich; die Werkstätten bieten für das Verlorene keinen Ersatz. Die trauernden Frauen und die Gruppe der Heimsuchung von Eriskirch (Abb. 5, 6, 72 bis 75) mögen wohl in einer Werkstatt entstanden sein; aber es hat den Anschein, als ob der Meister nur die Köpfe und etwa eine der Figuren gefertigt habe, die Vollendung der übrigen Standbilder hingegen recht selbständigen Gesellen überlassen hätte. Diese Gesellen arbeiten auch in der Umgegend; der Altar von Pfärrich (Abb. 100) ist wohl Arbeit der Eriskircher Werkstatt.

Zeigen sich schon im Stile der Mitglieder einer Werkstatt stärkere Unterschiede als vorher im Hüttenbetriebe, — wie vielgestaltig und reich an Einzelzügen muß das Gesamtbild der Kunst des beginnenden 15. Jahrhunderts sich darstellen. Von den einzelnen Werkstätten wird im dritten Abschnitte, Seite 119ff., zu sprechen sein. Sie alle haben die wichtigsten Merkmale des neuen Stiles gemeinsam. Doch sind, abgesehen von Qualität und Intensität der Arbeiten, auch die Grade der Hingabe an die Strömung der neuen Zeit verschieden.

Von den zwei berühmten Bodenseemalern der Epoche bekennt sich der ältere, Konrad Witz, durchaus zur Körperlichkeit, Diesseitigkeit, Wirklichkeit, der jüngere, Stephan Lochner, bleibt bewußt den Idealen der Mystik des 14. Jahrhunderts treu. In anderen Künstlern, wie dem Meister von Eriskirch, kreuzen sich beide Bestrebungen. Wieder andere, wie Greczinger, verharren in der ihnen überkommenen Überlieferung und verraten nur durch Einzelzüge, wie z. B. tiefe Faltenunterscheidungen, ihre Zugehörigkeit zu einem jüngeren Geschlechte. Im ganzen zeigt die schwäbische Bildnerkunst stärkere Neigung, den plastischen Stil des zweiten Jahrzehntes wieder in das Malerische, Weiche umzubilden, als etwa die Plastik Nürnbergs. Freilich findet man auch in einigen schwäbischen Arbeiten der dreißiger und vierziger Jahre jenes Erstarren in einer kühlen, plastischen Form, das die Grablegung in S. Ägidien in Nürnberg und das Grabmal des Bischofs Johann von Brunn († 1440) im Würzburger Dome¹ kennzeichnet. Im allgemeinen aber wird der Stil in Schwaben bald wieder weicher und unruhiger. Die Horber Mutter Gottes (Abb. 45) ist ein gutes Beispiel des neuen Vordringens

¹ Vgl. Pinder, *Mittelalterliche Plastik Würzburgs*, 1911, Tafel 55.

einer malerische Wirkungen erstrebenden Formgebung. Auch in Multschers Schmerzensmanne am Ulmer Münster (Abb. 91) kündigt es sich an. Noch wirken in der Gestalt des gewaltigen Werkes das plastische Wollen der jüngsten Vergangenheit, in seinem starken Ausdrucke die ältere Mystik nach. Dennoch spürt man hier und noch deutlicher in dem Kaiser Karl vom Ulmer Rathause (Abb. 125) den Umschwung, der zu dem malerischen Stile der 1438 begonnenen Bildhauerarbeiten am Schnegg des Konstanzer Münsters (vgl. S. 129) überleitet.

Es ist eine mächtige Wellenlinie, die von dem monumentalen Stile des 13. Jahrhunderts zu der strengen Abstraktion des frühen, der malerischen Breite des späten 14. Jahrhunderts, und weiterhin zu der neuen Körperlichkeit des beginnenden 15. Jahrhunderts führt. Den Einzelverlauf dieser Linie in Schwaben wird der dritte Abschnitt unseres Buches genauer verfolgen.

ZUM VERSTÄNDNIS DES INHALTES

1. FORM UND INHALT

Vergleichen wir etwa die Maria der Verkündigung von Überlingen (Abb. 1), die schmerzhaft Maria vom Bodensee (Abb. 67) und die trauernden Frauen aus Eriskirch (Abb. 72, 73) mit einander, so ergibt sich zunächst die folgende Erkenntnis: Die erste Figur betont das Körperliche, genauer: die Gesetzmäßigkeit des Körperlichen. Das Gewand steht im Dienste der Aufgabe, Bildung und Gliederung des Leibes zu klären. In dem zweiten Standbild ist nicht nur alles Leibliche, ja sogar alles Plastische zurück gedrängt; die Gewänder fallen in dünnen, linearen Falten, die den letzten Rest bloß sinnlichen Lebens unwirksam machen. In den Eriskircher Figuren endlich sind wieder ähnliche Ziele erstrebt wie in der Überlinger Maria. Diese Feststellungen ergeben sich unmittelbar auf Grund der Wahrnehmung der Form durch das Auge. In dem vorigen Abschnitte wurde versucht, aus den so gewonnenen Erkenntnissen auf die Wandlungen des die Formgestaltung bedingenden allgemeinen Grundgefühles der Zeit Schlüsse zu ziehen. Der Anblick der Bildwerke hat uns belehrt, daß in der Entstehungszeit der Überlinger Maria anthropozentrische Ideale in Schwaben lebendig waren, daß dann, unter der Einwirkung der Mystik, eine Zeit herber Askese anbrach, die Schöpfungen von der Art der Schmerzensmutter hervorbrachte, und daß später eine kurze hochgemute und lebenbejahende Epoche noch einmal zu den alten Zielen zurückzukehren strebte.

Mit diesen Erkenntnissen ist ein Verständnis der Form und der Triebkräfte ihrer Bildung angebahnt. Was dem Auge sich ohne weitere Hilfsmittel erschließt, kann so abgelesen werden. Dies ist nicht wenig. Die ganze körperliche Gesetzmäßigkeit klassischer Kunst, Verteilung des Gewichtes, Verhältnisse sind auf diese Weise unmittelbar wahrzunehmen. Es ist indes heute nicht unnütz, zu betonen, daß die Kunst sich nicht im Sichtbaren erschöpft. Im Speerträger des Polyklet mag der Gehalt des Kunstwerkes sich einmal vollständig in der

mit den Augen wahrnehmbaren Form ausdrücken. Aber dies ist ein Ausnahmefall. Die meisten Kunstwerke sind nicht nur Bilder, sondern Sinnbilder, das heißt Bilder eines Sinnes, zu dessen Erfassung die sichtbare Erscheinung die Weisung gibt, ohne ihn jedoch völlig zu erschließen. Fast jede künstlerische Wirkung setzt sich aus dem optischen Eindruck der „Form“ und Assoziationen zusammen, die sich auf den nicht ohne weiteres ablesbaren „Inhalt“ beziehen. Es ist für das Verständnis der Formgebung des Pheidias gleichgültig, ob die hehre Frauengestalt, die so deutlich die Merkmale höchster Geistigkeit, Würde und Kraft trägt, „Athena Lemnia“ genannt wird. Indem wir ihr aber diesen Namen geben, machen wir die Statue zugleich zur Trägerin aller uns aus dem gesamten Schrifttum geläufigen Eigenschaften der Göttin; das Bildwerk erhält durch die inhaltliche Ausdeutung einen Zuwachs an assoziativen Stimmungswerten. Die christliche Kunst bedarf der gegenständlichen Ausdeutung keineswegs in höherem Maße als die Kunst der Antike; die Wirkung der reinen Form auf das empfängliche Auge bleibt dieselbe, gleich, ob die Gestalt einem anthropozentrischen Schönheitskanon folgt oder abstrakt gebildet ist. Aber die Werke der christlichen Kunst sind uns Träger in uns lebendiger religiöser Ideen; und wir assoziieren die religiöse Stimmung, soweit sie uns vertraut ist, unmittelbar der rein formalen Wirkung des Kunstwerkes. Wir sehen nicht eine Frau und einen Engel, sondern es ist die Jungfrau Maria, der die wunderbare Botschaft der Geburt des Gottessohnes verkündet wird, wir leiden nicht mit einem Menschen am Kreuze, sondern mit dem Heiland, der um unserer Sünden willen den Kreuzestod stirbt. Wir bedürfen also zwar keiner Erklärungen, um die Bilder dieses Buches zu verstehen. Dennoch werden wir den Kunstwerken eine noch größere Liebe zuwenden, wenn wir den ganzen Reichtum von Begebnissen, Vorstellungen, Ideen, Stimmungen kennen, die dem gläubigen Menschen des Mittelalters durch den Anblick dieser Gestalten vermittelt wurden. Wir sehen Formen und suchen aus ihrer Wandlung die Wandlungen im Gefühlsleben der Zeit zu ermitteln. Der gläubige Christ des Mittelalters jedoch nahm die Form vor allem als eine Anweisung für den tieferen Sinn, der sich hinter ihr birgt, so, wie wir uns gegenüber einem gedruckten Worte im allgemeinen nicht an die Form der Buchstaben, sondern an den Sinn des Wortes halten.

Es kann nicht die Aufgabe dieses Buches sein, die religiöse Bedeutung aller abgebildeten Kunstwerke darzulegen. Wir müssen uns bescheiden, an einigen ausgewählten Beispielen den Nachweis zu führen und damit zu zeigen,

wie in den Kunstwerken nicht nur die Wandlungen des allgemeinen Grundgefühles, sondern auch die durch sie hervorgerufenen Änderungen der religiösen Stimmung der Zeit sich unmittelbar spiegeln, wie also die Kunstwerke in der Tat nicht nur um ihrer sichtbaren formalen Eigenschaften willen beobachtet werden müssen, sondern auch als Schlüssel zu einem hinter ihrer Oberfläche liegenden geistigen Reiche dienen.

2. GEBURT CHRISTI UND ANBETUNG DER KÖNIGE

Von der Geburt Christi berichtet Lukas, daß Maria das Kind in Windeln wickelte und in die Krippe legte. Erst die Legende stattet diese anspruchslose Erzählung weiter aus. Die wichtigsten Quellen sind das Prot-evangelium Jakobi und das apokryphe Evangelium De nativitate Mariae et infantia Salvatoris¹; dieses erwähnt zuerst die Anwesenheit von Ochs und Esel im Stalle; ihre Darstellung findet sich seit dem 4. Jahrhundert, überwiegend im Abendlande, und zwar zuerst auf römischen Sarkophagen; auch ihre Ausdeutung als Sinnbilder des Juden- und Heidentumes setzt bereits in den ersten Jahrhunderten ein². Es bildet sich in der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends ein abendländischer Typus aus, der in symmetrischer Anordnung in der Mitte die Krippe mit dem Kinde, dahinter die Tiere, zu den Seiten rechts Josef, links, neben dem Haupte des Kindes, Maria zeigt³. Die deutsche Fortentwicklung dieses Typus gibt etwa die Darstellung in dem zwischen 1002 und 1014 entstandenen Perikopenbuch Heinrichs II⁴. Das Blatt zeigt in der Mitte die Krippe mit dem gewickelten Kinde, hinter ihm Ochs und Esel, vor ihm einen Engel, zu den Seiten in symmetrischer Ordnung die mit feierlicher Geste auf das Kind weisenden Gestalten des stehenden Josef und der liegend gedachten, doch auf einem vertikal aufgerichteten Polster wie stehend dargestellten Maria; oben in den Ecken Bethlehem und zwei weitere Engel. Diese dogmatisch-repräsentative Auffassung ist grundverschieden von dem mystischen Miterleben des Vorganges im späten 13. und beginnenden 14. Jahrhundert, wie es die Abbildungen

¹ Vgl. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi, 1890, S. 45 ff.

² Vgl. Schmid, a. a. O., S. 58 ff.

³ Vgl. den Elfenbeindeckel eines Evangeliars im Mailänder Domschatze und den Kasten aus Werden im Londoner Victoria und Albert Museum, Abb. in Schmid, a. a. O., S. 34 f.

⁴ Vgl. Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Hof- und Staatsbibliothek in München, Heft 5, 1914, Tafel 8, S. 28 f.

9, 10, 14, 15 bezeugen. Die erhabene Silberarbeit auf dem Reichenauer Markusschreine (Abb. 10) ist für die Epoche um 1300 ebenso typisch wie das Bild in dem Bamberger Perikopenbuche für die Zeit um das Jahr 1000¹. Die feierliche Symmetrie der älteren Darstellungen hat einer freieren Ordnung Platz gemacht. Maria sitzt aufrecht im Bette und spielt mit dem Kinde, das sich ihr aus der Krippe zuwendet. Diese Herzlichkeit zwischen Mutter und Kind ist die Hauptsache im Bilde. Ochs und Esel gehören noch mit zur Darstellung, indem sie durch das Zurückstreifen der Decke dem Kinde eine freie Bewegung ermöglichen. Der Nährvater sitzt gleichgültig abseits. Die Konstanzer Gruppe (Abb. 9) bedingt infolge der Anordnung am Pfeiler des heiligen Grabes eine ungewöhnliche Anordnung; auf die für unsere Epoche besonders typische Darstellung des Bettes muß verzichtet werden. Eine noch größere Freiheit der Bildung und ein bisher beispielloser Reichtum neuer Gestaltungen aber setzt mit dem 14. Jahrhundert ein. Die Bogenfelder in Augsburg und Ulm bezeugen dies. Das Augsburger Bogenfeld (Abb. 15) zeigt das Kindlein aufrecht auf dem Schoße der liegenden Mutter, von ihr liebevoll gehalten und angeschaut. Noch selbständiger ist die Erfindungskraft des Ulmer Meisters von 1356 (Abb. 14). Das Bad des Kindes ist zwar keineswegs eine neue Erfindung. Es erscheint vielmehr, seit dem 8. Jahrhundert, als regelmäßiger Bestandteil der syrisch-byzantinischen Bilder der Geburt Christi². Dieser Typus dringt allmählich in die mittelalterliche italienische Kunst ein; Niccolò und Giovanni Pisano verwenden ihn stets. In deutschen Darstellungen ist er selten zu finden. Es kann kein Zweifel sein, daß das Ulmer Bogenfeld nicht ohne Kenntnis einer byzantinischen oder von oströmischer Kunst beeinflussten Vorlage, jedoch auf Grund eines neuen mystischen Erlebens geschaffen ist³. Die Anordnung im einzelnen, die Art, wie Maria zu dem

¹ Ikonographische Wiederholungen finden sich allenthalben, z. B. im Bogenfelde des Westportales des Freiburger Münsters (vgl. Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, 1899, Tafel 2), auf dem 1279 entstandenen Taufbecken des Meisters Eckhard von Worms im Würzburger Dome (Abbildung in Leitschuh, Würzburg, Berühmte Kunststätten, 54, 1911, S. 57) und in einem Fenster zu S. Viktor in Xanten (vgl. Heinersdorff, Die Glasmalerei, 1914, Abb. 42).

² Vgl. Schmid, a. a. O., S. 14 ff., 94 f.

³ Vgl. hierzu Deutsche Texte des Mittelalters, herausgegeben von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, VI, Elsbet St a g e l, Das Leben der Schwestern zu TöB, 1906, S. 36. Dort heißt es von der Schwester Margret von Zürich: „do sy ze einem mal mit hertzlicher andacht wainet, do erschan ir unser herr gar mineklich, als er ain kindly was, und sass in einem bädly vor ir...“

gebadeten Kind sich umwendet, wie das Kind mit den Wärterinnen spielt, wie Josef sich an dem Vorgange beteiligt, ist in Ulm allerdings durchaus persönlich und selbständig erlebt.

Zu den Darstellungen der Erzählung der Geburt Christi haben die seit etwa 1300 auftauchenden Bildwerke der Maria im Wochenbett (Abb. 11, 12) keine unmittelbare Beziehung. Diese Bildwerke sind nicht Teildarstellungen einer Geburt Christi oder einer Anbetung der Könige, sondern es sind selbständige Schöpfungen eines neuen repräsentativen Typus, der unter der Einwirkung der mystischen Strömungen entsteht. Die Darstellungen der Maria im Wochenbett gehören, mit den Schutzmantelbildern, den Darstellungen des Johannes an der Brust Christi und den Vesperbildern, zu dem Typus der Andachtsbilder, den die Mystik sich aus innerer Notwendigkeit schafft. Im Gegensatz zu den erzählenden Evangelienillustrationen und den lehrhaften Gegenüberstellungen der *Biblia pauperum*, des *Speculum humanae salvationis* und der *Concordantia caritatis* sind diese neuen Andachtsbilder Spiegel ekstatischer Visionen und daher von starkem innerem Leben erfüllt. Das zeitgenössische mystische Schrifttum enthüllt die Quellen und literarischen Parallelen. So heißt es in den Viten der Dominikanerinnen von Unterlinden in Kolmar¹: „Schwester Gertrud von Rheinfeldern sah in der heiligen Nacht ein sehr schönes Bett, das mitten in den Chor gestellt war. Darauf lag die Gottesgebärerin . . . Auf ihrem Schoße liebte sie ihren Kleinen . . .“ Das häufige Vorkommen der Bildwerke in verschiedenen Gegenden Deutschlands² rechtfertigt die Annahme mehrerer Wurzeln der bildnerischen Gestaltung.

Als Historienbild findet sich die das Kind haltende, im Bette sich aufrichtende Maria nicht nur in der Darstellung der Geburt Christi (Abb. 15), sondern auch als Teil der Anbetung der Könige. So erscheint sie auf einem Wandbilde der S. Atrakapelle in Schelklingen³, so im älteren Bogenfelde der Eßlinger Frauenkirche und am westlichen Südportale des Ulmer Münsters⁴.

¹ Vgl. Pez, *Bibliotheca ascetica*, VIII, 1725, S. 253. — Katharina von Gebweiler, Lebensbeschreibungen der ersten Schwestern des Klosters der Dominikanerinnen zu Unterlinden, übersetzt von Clarus, 1863, S. 255.

² Vgl. Baum, *Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts*, 1917, S. 80 f. Das Bildwerk aus Hela ist inzwischen in das Danziger Museum gelangt. — Feigel, *S. Anna im Wochenbett*, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, IX, 1914/15, S. 207 ff.

³ Vgl. Baum, *Die Kunstdenkmale im Oberamt Blaubeuren*, 1911, S. 107.

⁴ Vgl. Hartmann, *Die gotische Monumentalplastik in Schwaben*, 1910, Tafel 10, 21, 27.

Häufiger findet sich an dieser Stelle die thronende Mutter Gottes, und zwar in Verbindung mit dem knieenden greisen und dem stehenden, auf den Stern weisenden zweiten König¹, so im Nordportal des Augsburger Domes (Abb. 15), in Rottweil (Abb. 16), Ulm (Abb. 14), Gmünd², schließlich noch im Augsburger Südportal und an der Liebfrauenkirche in Ravensburg³. Von hier aus hat dieser Typus der Verehrung der thronenden Mutter Gottes auch in die schwäbische Grabplastik Eingang gefunden; an die Stelle des knieenden Königs tritt hier der Verstorbene. Frühe Beispiele dieser Anordnung bieten die Grabmäler des Ulrich Burggraf und des Bursners Heinrich († 1348) im Augsburger Domkreuzgang⁴. Die statuarischen Darstellungen vom Ausgang des 13. Jahrhunderts in Wimpfen (Abb. 13) und am Konstanzer heiligen Grabe⁵ bevorzugen statt der thronenden die noch feierlicher wirkende stehende Mutter Gottes; später verschwindet die Darstellung der stehenden Maria im Zusammenhange mit der Anbetung der Könige. Typisch ist die langsame Ersetzung der feierlichen Repräsentation durch eine menschlichere und lebenswürdigere Auffassung. In Wimpfen sinkt der König nur wenig ins Knie; auf dem Haupte trägt er noch die Krone. Bald darauf ist es eine selbstverständliche Forderung, daß der irdische König die Krone ablege, wenn er den Himmlischen naht; schon in Konstanz erscheint er barhäuptig. Immer inbrünstiger wird die Demut; in Ulm und Rottweil (Abb. 14 und 16) sehen wir ihn noch das goldene Gefäß überreichen, ebenso im Augsburger Nordportal (Abb. 15). Im Südportal küßt Balthasar dem Kinde die Füße, Melchior ihm die Hand.

Die ausführlichste Darstellung der Geschichte der heiligen drei Könige bietet das westliche Südportal des Ulmer Münsters. Stilistisch ordnet sie sich durchaus in den Zusammenhang der jüngeren Gmünder Schule ein. Ikonographisch ist sie ohne die Kenntnis der Dichtungen Walthers von Rheinau⁶ nicht vollständig zu würdigen. Verwandte Züge zeigt nur noch das Westportal des Münsters zu Thann⁷.

¹ Kehrler, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, II, 1909, S. 129 ff. sucht nachzuweisen, daß dieser Typus sich aus einem französischen Schauspieltypus entwickelt habe.

² Vgl. Hartmann, a. a. O., Tafel 11.

³ Vgl. Hartmann, a. a. O., Tafel 19, 27.

⁴ Abbildung des Burggrafdenkmales in Kehrler, a. a. O., S. 222, des Bursnerepitaphiums in Riehl, Augsburg, Berühmte Kunststätten, 22, 1903, S. 18.

⁵ Abbildung in Kehrler, a. a. O., II, 1909, S. 158.

⁶ Die genauen Nachweise gibt Kehrler, a. a. O., I, 1908, S. 44.

⁷ Vgl. hierzu S. 108.

Wie Maria im Wochenbette, so erscheinen auch die stehende und die thronende Mutter Gottes als Andachtsbilder; ihr Platz in den Kirchen ist selbständig, etwa in einer Nische oder an einem Pfeiler¹, nicht notwendig auf einem Altartische. Die ältesten Beispiele der schwäbischen Gotik, wie die Maulbronner (Abb. 20) und die Kirchheimer Mutter Gottes (Abb. 30), zeigen noch eine große repräsentative Feierlichkeit. In der Rechten der Maulbronner Maria muß man sich ein Szepter denken. Sie ist vor allem Himmelskönigin, erst an zweiter Stelle Mutter Gottes². Je weiter die Entwicklung fortschreitet, desto irdischer und alltäglicher die Auffassung von Mutter und Kind. Berühmte Gnadenbilder werden immer wieder nachgebildet. Die Maulbronner Maria (Abb. 20) dürfte auf ein westliches Vorbild zurückgehen, nach dessen Muster auch die stattliche Mutter Gottes der Jakobskirche in Löwen³ und die verwandte Figur aus Lindern im Bonner Provinzialmuseum (Inv. 12432) geschaffen sind. Die mächtige Steinmaria von Simmerberg (Abb. 23) zeigt eine nahe Übereinstimmung mit einem Wandbilde der Predigerkirche in Ulm⁴; beiden Arbeiten liegt wohl ein gemeinsames Vorbild zugrunde. Einer Wurzel entwachsen auch wahrscheinlich die beiden Marienbilder in Rottweil und Basel (Abb. 26 und 27).

3. REGINA MISERICORDIAE

Gleich dem Andachtsbilde der Maria im Wochenbette hat auch das Schutzmantelbild seinen Ursprung in einer mystischen Vision⁵. Die Phantasie des frühen Mittelalters hat der strengen Gestalt Christi als Rex iustitiae die Mildheit der Maria als Regina misericordiae gegenüber gestellt.

¹ Über die „Maria an der Seul“ in der Konzilschronik des Ulrich von Richental vgl. Gröber, Das Konstanzer Münster, 1914, S. 19, 33. Wenn gleich die Zeichnung Ulrichs mit der großartigen erhaltenen Mutter Gottes (Abb. 21) keine Ähnlichkeit hat, so ist doch schwer anzunehmen, daß das Münster zwei derartige Werke beherbergt haben soll.

² Über die Entwicklung des Muttergottestypus vgl. Witt e, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, 1912, S. 31 ff.

³ Vgl. Destrée, Étude sur la sculpture Brabançonne, 1894 ff., Sonderdruck, S. 61.

⁴ Vgl. Fischer, Ulm, Berühmte Kunststätten, 56, 1912, S. 129.

⁵ Über das Schutzmantelbild vgl. die ausgezeichnete Arbeit von Perdrizet, La vierge de miséricorde, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Band 101, 1908. — Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, 1908, S. 205 ff. — Beißel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, 1909, S. 352 ff. — Schuë, Das Gnadenbitten in Recht, Sage und Kunst, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereines, Band 40, 1918, Seite 143 ff.

Das *Salve Regina*¹ und des hl. Bernhard im späteren mystischen Schrifttum, so in dem *Speculum b. Mariae Virginis* des hl. Bonaventura und in dem *De laudibus b. Mariae* des Albertus Magnus, oft wiederholte Sermones in Assumptionem² geben ein Vorstellung davon, wie sehr der abendländische Mensch des 12. Jahrhunderts des Mitleides der Himmelskönigin sich bedürftig fühlte. Es ist das berühmte, auf Veranlassung Karls des Großen aus dem Griechischen übernommene Gebet „*Sub tuum praesidium confugimus*“³, das diesem Bedürfnis nach Erbarmen, nach Vermittelung durch die *advocata*, den reinsten Ausdruck gibt. Königin des Erbarmens, unter deren Schutz wir unsere Bitten flüchten, — das ist die Grundvorstellung, aus der die Legende herauswuchs, die anscheinend den ersten Schutzmantelbildern zugrunde liegt. Sie findet sich in dem zwischen 1220 und 1230 verfaßten *Dialogus miraculorum* des Caesarius von Heisterbach⁴ und lautet⁵: „Ein Mönch unseres Ordens, der Unsere Frau gar sehr lieb hatte, wurde vor wenigen Jahren im Geiste entrückt und zur Beschauung der himmlischen Glorie geführt. Als er nun hier die verschiedenen Ränge der triumphierenden Kirche sah, die Engel und Patriarchen, Propheten und Apostel, Martyrer und Bekenner, und alle durch bestimmte Kennzeichen geschieden, ebenso die Regularkanoniker, die Prämonstratenser und Kluniazenser, da wurde er besorgt um seinen Orden. Er stand und schaute um sich, konnte aber niemanden davon in dieser Glorie entdecken. Da blickte er mit einem Seufzer zur seligen Gottesgebälerin auf und sagte: Was ist, Allerheiligste Frau, warum sehe ich keinen vom Zisterzienserorden hier? Warum sind die Diener, die dir so treu und andachtsvoll gefront, von dem Mitgenusse so großer Seligkeit ausgeschlossen? Die Himmelskönigin sah seine Verwirrung und antwortete: So lieb und traut sind mir

¹ Hier der ursprüngliche Wortlaut nach Perdrizet, a. a. O., S. 13: *Salve, Regina misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules filii Evae, ad te suspiramus gementes et flentes in hac valle lacrymarum. Eia ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte, et Jesum benedictum fructum ventris tui nobis post hoc exilium ostende, o clemens, o pia, o dulcis Maria.*

² Die wichtigsten Stellen im Wortlaut bei Perdrizet, a. a. O., S. 14 f.

³ *Sub tuum praesidium confugimus, sancta Dei genitrix, nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus, sed a periculis cunctis libera nos, semper virgo, gloriosa et benedicta.*

⁴ Vgl. Caesarii Heisterbacensis, *monachi ordinis Cisterciensium, Dialogus miraculorum*, Ed Strange, 1851, Buch 7, Kap. 59.

⁵ Nach Krebs, *Maria mit dem Schutzmantel am Freiburger Münster*, *Freiburger Münsterblätter* I, 1905, S. 27.

die vom Orden von Citeaux, daß ich sie unter meinen Armen wärmend hege; und sie öffnete ihren Mantel, den man um sie wallen sah und der eine wundersame Weite hatte, und zeigte ihm eine unzählige Menge von Mönchen, Konversen und Nonnen. Da jauchzte er auf und dankte laut, und er kehrte in das Leibesleben zurück und erzählte seinem Abt, was er gehört und gesehen.“ Die Vorstellung des Mantels als Schutzes war dem Caesarius nicht aus den heiligen Schriften gekommen. Schué vermag sie aus älteren abendländischen Rechtsgebräuchen des Gnadebittens und Asylgewährens durch hoch gestellte Frauen abzuleiten¹. Die Vorstellung des Schutzes der hl. Ursula entspringt den nämlichen Quellen. Von den Zisterziensern aus verbreitet sich die Schutzmantellegende bald über die anderen Orden. Bartholomäus von Trient hat sie sich in seiner vor 1240 verfaßten *Vita Sancti Dominici*² schon zu eigen gemacht. In dominikanischer Fassung begegnet sie uns noch im 13. Jahrhundert bei zahlreichen weiteren Schriftstellern des Predigerordens; es ist nicht zu leugnen, daß gerade die Dominikaner die Legende am weitesten verbreitet haben.

Die ersten nachweisbaren bildlichen Darstellungen finden sich nicht vor dem 14. Jahrhundert. Sie zeigen Maria fast stets aufrecht stehend, als Regina misericordiae gekrönt, im Hermelinmantel, unter dem die in kleinerem Maßstabe gehaltenen Schützlinge knien. Die ältesten Darstellungen geben Maria als Königin, nicht als Mutter Gottes. Doch findet sich das erste Bild des segnenden Kindes schon auf einer dem Duccio zugeschriebenen Tafel der Akademie von Siena³; man darf in der Zufügung des Kindes wohl eine stärkere Einwirkung des „*Salve Regina*“ erblicken. Im 14. Jahrhundert finden sich beide Arten von Darstellungen etwa gleich häufig. Ein Wachssiegel der Zisterzienserinnenabtei Beaupré von 1335 und ein weiteres des Zisterzienserklosters Cercamp-lès-Frérent von 1352 zeigen die Gottesmutter⁴. Der Mantel ist weit ausgebreitet. Häufig wird er von Engeln gehalten. Die frühesten Darstellungen kennzeichnen die Schützlinge deutlich als Ordens- oder Bruderschaftsangehörige. Etwa seit der Mitte des 14. Jahrhunderts finden sich die ersten Darstellungen der gesamten Christenheit, die unter dem

¹ Vgl. Schué, a. a. O., besonders S. 276.

² Vgl. Bartholomaeus Tridentinus, *Vita S. Dominici*, Acta Sanctorum, Mens. Aug. 1, S. 559 - 562.

³ Siena, Akademie, Nr. 20. Vgl. Perdrizet, a. a. O., S. 50, 195.

⁴ Vgl. Perdrizet, a. a. O., Tafel 2.

Mantel der Himmelskönigin Schutz sucht. Maria wird zur Mater omnium; die Bezeichnung findet sich zuerst bei Albertus Magnus¹. Perdrizet weiß mit guten Gründen wahrscheinlich zu machen, daß der schwarze Tod von 1348 das allgemeine Schutzbedürfnis gesteigert hat. Maria schützt die Menschheit in ihrem Mantel gegen die Pfeile des göttlichen Zornes. Es sind, nach einer ursprünglich dem heiligen Dominikus zugeschriebenen Vision, deren drei: Pest, Hunger und Krieg.

Ein solches Schutzmantelbild, das zeigt, wie Cottvater in der Höhe seine Pfeile absendet, während Maria die Hilfeflehenden in ihren Mantel aufnimmt und gleichzeitig bei Christus für sie um Gnade bittet, hat sich als Bildwerk in Schwaben erst aus dem Ende des Mittelalters erhalten. Es ist ein gegen 1500 entstandener Altarschrein aus Kloster Urspring in der Rottweiler Lorenzkapelle². Die älteren Darstellungen geben Maria allein. Und zwar hat das alemannische Land einen ihm eigenen Typus ausgebildet³. Die Mutter Gottes ist sehr schlank und hoch gegürtet; das Gewand fällt in langen senkrechten Falten. Der Mantel, auf der Brust durch eine Spange zusammengehalten, wird von den Armen zurückgeschlagen, jedoch nicht ausgebreitet; in einem schmalen senkrechten Streifen sind die Schutzbefohlenen zwischen Gewand und Mantel über einander geordnet. Dieser Typus findet sich fast gleichartig und gleichzeitig in Freiburg und Gmünd. Am nordwestlichen Strebepfeiler des Freiburger Münsters steht eine Regina misericordiae, gekrönt, mit leicht nach links geneigtem Haupte und über die rechte Schulter fallenden Haarlocken⁴. Die Schützlinge, im wesentlichen zweireihig geordnet, sind nach Geschlechtern getrennt. Ähnlich die minder gut erhaltene, zumal am Kopfe beschädigte Maria am zweiten Strebepfeiler des Südschiffes des Freiburger Münsters⁵. Eine weitere Steinfigur, im Freiburger Städtischen Museum, aus dem Hospital stammend und mit dem Wappen des 1385 tätigen Spitalverwalters Paul von Rieheim versehen⁶, stimmt mit der ersten in der Anordnung fast vollständig überein; doch hält sie mit der Linken das be-

¹ Vgl. Perdrizet, a. a. O., S. 150.

² Vgl. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, Tafel 43.

³ Vgl. Pfeffer, Schwäbische Schutzmantelbilder aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, 1919, S. 37 ff.

⁴ Abbildung in Krebs, a. a. O., Seite 29.

⁵ Abbildung in Krebs, a. a. O., Seite 33.

⁶ Abbildung in Kempf, Maria mit dem Schutzmantel, Schauinsland, XVIII, 1893, S. 27.

kleidete Kind. Stilistisch zeigt sie die Umbildung der schlanken und linearen Formen vor der Mitte des Jahrhunderts in die größere Breite, Weichheit und Ausdruckslosigkeit der letzten Jahrzehnte.

Altertümlicher noch als das erste der Freiburger Schutzmantelbilder ist die Maria der Heiligkreuzkirche in Gmünd (Abb. 46). Die Frontalität ist hier strenger, auch die Entsinnlichung; das gekrönte Haupt ist völlig umhüllt. Die Schutzbefohlenen scheinen nicht nach Geschlechtern, sondern nach den Ständen der *Ecclesia militans* getrennt¹; rechts die Geistlichkeit, links die weltlichen Mächte. Mit der Baugeschichte der Heiligkreuzkirche ließe sich die Annahme wohl vereinigen, daß dieses Bildwerk im Gefolge des schwarzen Todes entstanden sei. Eine ziemlich genaue Wiederholung, noch strenger und feierlicher, gelangte aus Unterkochen in das Stuttgarter Landesmuseum². Sehr gut hat sich die freiere Wiederholung am Südportale des Augsburger Domes (Abb. 47) erhalten. Die Unterschiede zwischen ihr und dem Gmünder Schutzmantelbilde sind oben, Seite 26 f., genau gekennzeichnet. Das hübsche Steinbildwerk in der Kirchhofkapelle zu Wiblingen zeigt einen verwandten, doch selbständigeren Typus. Maria, als *Regina misericordiae*, ohne Kind, gekrönt, mit drei Gewändern bekleidet, breitet, in streng frontaler Haltung, den schmalen Mantel über ihre Schutzbefohlenen, die paarweise in je zwei senkrechten Reihen, Kopf über Kopf, geordnet sind³.

Auch im 15. Jahrhundert zeigen sich die beiden Typen verwendet. Die *Regina misericordiae* findet sich in einer Schreinfigur zu Alleschwende und noch in der schönen Mutter Gottes des Friedrich Schramm aus der Ravensburger Liebfrauenkirche im Deutschen Museum zu Berlin⁴. Die Mutter mit Kind zeigen drei eng verwandte Bildwerke, von denen das älteste als Gnadenbild auf dem Sakramentsaltar der Benediktinerkirche in Zwiefalten steht⁵, während das zweite aus Gößlingen in die Rottweiler Lorenzkapelle

¹ Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 1908, S. 208, kann diesen Typus in Frankreich mit Sicherheit erst im Altar von Le Puy, um 1410, nachweisen.

² Vgl. Baum, *Formwanderung*, *Kunstchronik*, N. F. XXXII, 1920/21, S. 277 ff.

³ Die Kenntnis dieses 104 cm hohen Bildwerkes verdankt der Verfasser Herrn Stadtpfarrer Weser in Söflingen. Ein weiteres Schutzmantelbild in Leutkirch bei Überlingen. Häufig findet sich die Darstellung auch in der Malerei des 14. Jahrhunderts, so in Mühlhausen bei Stuttgart und in Oberwälden.

⁴ Vgl. Voege, *Die deutschen Bildwerke*, 1910, Nr. 97, S. 47 f. — Veth, *Eine deutsche Madonna*, *Kunst und Künstler*, II, 1904, S. 352 ff.

⁵ Vgl. Pfeffer, a. a. O., S. 41.

(Nr. 52, Abb. 49), das dritte aus dem Besitze eines Malers in Herlazhofen in das Aachener Suermondtmuseum¹ (Abb. 48) gelangte. Die Zwiefalter Maria ist durch Entfernung der Schutzbefohlenen beschädigt. Alle drei Figuren folgen dem Typus des jüngsten unter den Freiburger Schutzmantelbildern; doch sind sie höher und schlanker. Die Haltung des Kindes bewirkt starke Hüftausbiegung und Beseitigung der Symmetrieaxe; die Schutzbefohlenen sind auf beiden Seiten je in einer Reihe geordnet, und zwar in dem Aachener Bildwerk nach Geschlechtern getrennt.

In der machtvollen Mutter Gottes des Gregor Erhart aus dem Kaiserlicher Hochaltar² im Deutschen Museum zu Berlin ist dem Typus der Mutter mit Kind die alte Monumentalität in neuer Form zurückgegeben. Man spürt vor diesem 1502—1504 entstandenen Werke deutlich das Herannahen eines Stiles, der die klassische Überlieferung des 13. Jahrhunderts wieder aufnimmt. Die Haltung der Figur ist fast frontal; nur das Haupt scheint ein wenig nach rechts gesenkt; das linke Bein wird leicht als Spielbein gekennzeichnet. Die mächtige Ruhe wird durch die starken Horizontalen des mit beiden Armen quer vor die Brust gehaltenen Kindes und des parallel laufenden Kopftuchendes verstärkt. Wie in der Formgebung, so zeigt sich auch in der inhaltlichen Ausdeutung eine Rückkehr zu längst verlassenen Zielen. Maria ist nicht mehr Mater omnium, sondern — die zu ihren Füßen knieenden Zisterzienser beweisen es — Regina, mater misericordiae des Ordens, in dessen Mitte sie zuerst als Spenderin des Mantelschutzes erschaut wurde.

4. CHRISTUS UND JOHANNES

Gleich wie am Fürstentore des Bamberger Domes die Apostel auf den Schultern der Propheten stehen, so beruht jede Entwicklung der mittelalterlichen christlichen Kunst auf dem Grunde der geschichtlichen und liturgischen Überlieferung. Es gibt im Inhalte keine willkürlichen und unvermittelten Neuerungen. Auch das „Schauen“ der Mystik des 14. Jahrhunderts hat seinen Ursprung irgendwie im Bereiche christlicher Vorstellung. Die Vision der

¹ Vgl. Schweitzer, Die Skulpturensammlung im Suermondtmuseum in Aachen, 1910, Band 2, Nr. 1.

² Vgl. Voëge, Die deutschen Bildwerke, 1910, Nr. 100, S. 49 f. — Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 87 f. — Die Gründe, die gegen die Urheberschaft des Gregor Erhart sprechen, bei Halm, Studien zur Augsburger Bildnerei der Frührenaissance, Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 41, 1920, S. 214 f.

Maria im Wochenbett wäre ohne die biblische Weihnachtserzählung nicht möglich. Aber sie ist gewissermaßen eine Neuentdeckung des alten Mysteriums. Die Mystiker erleben die biblischen Geschichten, die liturgischen Bräuche mit offeneren Augen und mit offenerem Herzen als die vergangenen Geschlechter. Das neue Gefühlserlebnis äußert sich notwendig als neue Anschauung und Darstellung.

Das Abendmahl des Herrn¹ wird in der mittelalterlichen Kunst des Abendlandes zumeist nach den Worten des Johannesevangeliums dargestellt. Darin heißt es (Kapitel 13, 23—25), nachdem Christus den Verrat vorausgesagt hat: „Dorumb einer von sein iungern der rüet in der schoß ihesus den ihesus lieb hett. Dorumb disem winckt symon petter: vnd sprach zû im. Wer ist es von dem er hat geredt? Dorumb do er hett gerüet auff der brust ihesus er sprach zû im O herr wer ist der der dich verret?“ Auf Grund dieses Berichtes erscheint der Liebesjünger in den mittelalterlichen Bildern der Ankündigung des Verrates — in der späteren byzantinischen Kunst auch in den Matthäus 26, 26—28 folgenden Darstellungen der Spendung des Abendmahles — an die Brust des Herrn gelehnt.

Schon Origenes († 254), noch mehr aber Augustinus, gibt die oben genannte Stelle des Johannesevangeliums zum Nachdenken Anlaß. Augustinus bemerkt, daß Johannes, „als er beim letzten Abendmahle an der Brust Jesu ruhte, hohe Geheimnisse aus seinem innersten Herzen trank“². Diese Auffassung wird auch in die Liturgie des Johannesfestes übernommen. So sagt das Responsorium zur achten Lektion der Matutin: „Iste est Joannes, qui supra pectus Domini in coena recubuit: Beatus apostolus, cui revelata sunt secreta coelestia. Fluenta evangelii de ipso sacro Dominici pectoris fonte potavit.“ Am Oktavtage ist in die fünfte Lektion das Augustinuswort übernommen: „de illo pectore in secreto bibeat, sed quod in secreto bibit, in manifesto cructavit.“ Mit dem Erwachen der Mystik im Zeitalter des heiligen Bernhard wird auch das Verhältnis Christi zu dem Liebesjünger von neuem Gegenstand vertiefter Betrachtung. In einem Gebete des Ekbert von Schönau, aus dem 12. Jahrhundert, heißt es, daß Johannes „von der Weisheit Gottes ganz erfüllt war, da er sein glückliches Haupt an Jesu gnaden-

¹ Vgl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 1, 1897, 297 ff. Dort Angabe des älteren Schrifttums.

² Joannis Evang. XVIII, Migne Patol. lat. 35, 1535. — Vgl. hierfür und für das Folgende Richstätter, Die Herzjesuerverehrung des deutschen Mittelalters, II, 1919, S. 233 ff.

reiche Brust lehnte“¹. Zumal aber auf die ekstatische Mystik des späten 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts mußte die Stelle des Johannesevangeliums notwendig eine starke Wirkung ausüben. Die heilige Gertrud († 1302) beschreibt im Gesandten der göttlichen Liebe² eine Vision, wie sie mit dem heiligen Johannes am Herzen Jesu ruhen und die süßen Pulschläge des heiligsten Herzens empfinden durfte. Und die Dominikanerin Margareta Ebner in Maria Mödingen († 1351) berichtet in ihrem Tagebuch³: „Wenne ich kum zu der manunge, as min herre S. Johannes ruowet auf dem süezzen herzen mins herren Ihesu Christi, so beüret mich ain as süezzin genade, daz ich daz wort nit wol gesprechen mag. Und so ich kum zu der manunge des süezzen tranches, daz er trank und sok uz den züezzen brüsten Ihesu Christi, so moht ich aber daz wort nit wol gesprechen, und saz aber ain wil und bin denne in dem lust und in der begirde, daz ich von minnen gern da stürb.“

So unzweifelhaft diese mystische Versenkung ihren Urgrund in den Worten des Johannesevangeliums hat, so sehr vertieft sie doch die ursprüngliche Vorstellung. Aus einem Teilgeschehen der Abendmahlshandlung bildet sich ein selbständiges visionäres Erlebnis: Johannes an der Brust des Herrn. Von dem durch die Liturgie angeregten inneren Schauen zur Gestaltung ist der Schritt nicht weit; am Ende des 13. Jahrhunderts finden sich die ersten selbständigen Darstellungen.

Wo die visionäre Vorstellung zum erstenmal körperliche Gestalt gewann, ist mit Gewißheit nicht zu ermitteln. Unzweifelhaft aber haben an der Pflege der Verehrung des um seiner von der Liturgie gepriesenen Keuschheit willen zum monastischen Vorbilde besonders geeigneten Liebesjüngers im späten 13. und 14. Jahrhundert alemannische Frauenklöster den Hauptanteil. Im Schwesternbuche von S. Katharinental bei Diessenhofen⁴ wird von der Konventsschwester Adelhait Pfefferhartin berichtet: „si bettet och ze einem mal in dem kor vor dem bild, da sant Iohans ruwet vff vnsers herren herczen“; ähnlich später von der Schwester Anne von Ramswag.

¹ Vgl. Roth, Das Gebetbuch der heiligen Elisabeth von Schönau, 1886, S. 11.

² Vgl. S. Gertrudis Magnae Legatus divinae pietatis, ed. Solesmenseium O. S. B. Monachorum cura, 1875.

³ Vgl. Strauch, Margareta Ebner und Heinrich von Nördlingen, 1882, S. 73 f., 84.

⁴ Pergamentkodex in Frauenfeld; vgl. Birlinger, Leben heiliger alemannischer Frauen des Mittelalters, V, die Nonnen von S. Katharinental, Alemannia, XV, 1887, S. 152, 156, 176.

Wir erfahren hier aus einer Quelle des 14. Jahrhunderts, daß in S. Katharinental eine Christus-Johannes-Gruppe verehrt wurde. Unter den erhaltenen Gruppen lassen sich mit einiger Sicherheit drei als aus den Dominikanerinnenklöstern S. Katharinental, Adelhausen bei Freiburg und Unterlinden in Kolmar stammend nachweisen. Eine weitere befindet sich noch heute in dem Zisterzienserinnenkloster Heiligkreuztal. Es ist keine zu kühne Vermutung, daß auch in den übrigen alemannischen Frauenklöstern, die Pflegestätten der Mystik waren, etwa bei den Zisterzienserinnen von Urspring, Lichtental, Kirchheim im Ries und Gnadental, den Dominikanerinnen von Töß, Ötenbach, Kirchberg, Weiler und Maria Mödingen, den Klarissinnen im Bickenkloster zu Villingen, derartige Gruppen aufgestellt waren. Während die Verehrung der Regina misericordiae über das ganze christliche Abendland verbreitet war, ist bisher kein Denkmal dieser Johannesverehrung feststellbar, das nicht alemannischen Ursprungs wäre.

Unter den erhaltenen Denkmälern ist das Bildwerk, das aus dem Schlosse Schülzburg in die Berliner Sammlung Oppenheim gelangte (Abb. 56), das früheste¹. Christus sitzt feierlich aufrecht, das Antlitz geradeaus wendend, Johannes, zu seiner Linken, lehnt das fast wagrecht liegende, nach vorn gewendete Haupt mit geschlossenen Augen an seine linke Schulter. Christi linke Hand liegt auf der linken Schulter des Jüngers, während die Rechte Christi leise die Rechte des Johannes berührt. Beider Füße sind unbekleidet. Das Gewand Christi ist fast völlig vom Mantel bedeckt; auf den Knien liegt ein Tuch. Der Mantel des Johannes fällt offen von den Schultern herab. Die Gewänder sind — auf weißem Kreidegrund — völlig vergoldet; auch die Haare waren ursprünglich wohl vergoldet. Das Antlitz Christi ist elfenbeinweiß, das des Johannes rosig angehaucht.

Diese Gruppe kann nicht nach 1300 gefertigt sein. Die große Feierlichkeit wiederholt sich in keiner der anderen Arbeiten. Auch die flächige und lineare Haarbehandlung — das Haar Christi ist in der Mitte gescheitelt und fällt in glatten Strähnen, nur über den Ohren die vom Grabmale Rudolfs von Habsburg her bekannte einfache Welle bildend, auf die Schultern; das Haar des Johannes ist gelockt — spricht für Beziehung zur Kunst des 13. Jahrhunderts, nicht minder der ganz ruhige und ungewellte Verlauf der Gewandsäume.

¹ Vgl. Oppenheim, Originalbildwerke aus meiner Sammlung. Nachtrag. 1911, Nr. 117. Eichenholz, Höhe 92 cm. — Über die Schicksale der Gruppe vgl. Baum, Die Wertsteigerung mittelalterlicher Bildwerke, Kunstwanderer, I, 1919, S. 156 f.

Es wäre von Wichtigkeit, zu wissen, woher die Gruppe in das Schülzburger Schloß gelangt ist. Die benachbarten Frauenklöster sind Heiligkreuztal, Buchau und Urspring. Wahrscheinlich ist ihr Typus um das Jahr 1300 in alemannischen Gebiete schon weit verbreitet.

Fast die gleiche Stilstufe zeigt eine ganz kleine Gruppe von ein wenig bäurischer Durchführung. Sie stammt aus dem Dominikanerinnenkloster Adelhausen und befindet sich in der Sammlung Gramm in Freiburg. Das Antlitz Christi, unverhältnismäßig groß, ist noch strenger nach vorn gewendet, das Haupt des Johannes genau in die Horizontale gelegt; es ruht nicht mehr an der Schulter, sondern tiefer, an der Brust des Herrn. Die beiden rechten Hände schließen sich fest zusammen. Die Mantelsäume werfen leichte Wellen.

Zum erstenmal erscheint in der Gruppe der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen die monumentale Hoheit des 13. Jahrhunderts gemildert¹. Unter allen erhaltenen Darstellungen ist dieses wiederum völlig goldstrahlende Bildwerk, dessen Herkunft sich bis an den Oberrhein verfolgen läßt, das umfangreichste; die beiden sitzenden Gestalten haben Lebensgröße. Trotz dieser Mächtigkeit des Volumens wird die alte Feierlichkeit nicht mehr erreicht, ja gar nicht erstrebt. Aus dem Schülzburger Bilde spricht noch die reine Göttlichkeit Christi. Johannes darf neben ihm sitzen; aber es wird Distanz gewahrt; und es genügt ein Berühren mit den Fingerspitzen, damit der göttliche Funke auf den Jünger überspringe. Nun ist Johannes näher an den Heiland gerückt; sein rechter Arm muß sich beugen; das Haupt ruht an der Brust des Herrn, und Christus selbst beugt sein Antlitz liebevoll zu ihm herab. Aus dieser Gruppe sind alle Härten verschwunden; Haarbehandlung und Gewandstil sind aufgelockert und malerisch; der Künstler muß sich an sehr guten französischen Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts geschult haben. Unzweifelhaft aber ist die Gesamtauffassung vom Geiste der Mystik stärker berührt.

Etwa die gleiche Auffassung wie das in Antwerpen befindliche Bildwerk zeigt die Gruppe (Abb. 57), die um die Mitte des 19. Jahrhunderts aus der Nachbarschaft von Sigmaringen in das dortige Waisenhaus Nazareth und von

¹ Vgl. Schnütgen, Frühgotische Holzgruppe des Heilandes mit Johannes Ev., Zeitschrift für christliche Kunst, XIII, 1900, Sp. 277 ff. Lindenholz, Höhe 130 cm. — Abbildung dieses Bildwerkes und fast aller bekannter übrigen Gruppen in Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 23 ff., 81 ff.

dort neuerdings in das Deutsche Museum in Berlin gelangte¹. Johannes sitzt entfernter, so daß er sein Haupt nur an die Schulter Christi lehnen kann und der Heiland stark zur Seite blicken muß, damit sein Auge das Haupt des Jüngers erreiche. Der Faltenwurf ist einfacher und in den Säumen welliger. Sowohl das Schülzburger wie das Sigmaringer Bildwerk erscheinen ruhiger, schlichter, minder von westlicher Kunst berührt als die Gruppe in Antwerpen.

Noch dreimal findet sich im 14. Jahrhundert der Typus des Schülzburger Bildwerkes frei wiederholt: in der Heiligkreuztaler Gruppe (um 1350), in einer Gruppe der Sammlung Wilhelm Holzmann in Berlin und in dem 31 cm hohen Bildwerke, das aus S. Katharinental in das Baseler Historische Museum gelangte (aus dem Ende des 14. Jahrhunderts; Inv. 1913—68). Das Heiligkreuztaler Bild und die Gruppe der Sammlung Holzmann zeigen wenigstens noch eine Spur des Nachwirkens der mystischen Beseelung. Das Werk aus S. Katharinental aber — es kann nicht mehr die Gruppe sein, deren Erwähnung im Schwesternbuche des Klosters wir festgestellt haben — verdeckt notdürftig die Ausdrucksarmut hinter ornamentalem Faltenreichtum. Es zeigt als Neuerung eine sehr starke Wendung des Johannes, derart, daß dieser nicht nur mit seiner Rechten die Hand, sondern mit seiner Linken das Knie Christi berührt.

In zwei anderen Schöpfungen der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird die Wichtigkeit des Berührens der Fingerspitzen für das Überströmen der göttlichen Liebe gar nicht mehr empfunden. Auf einem aus dem Elsaß stammenden gewirkten Antependium im Clunymuseum zu Paris (Phot. Alinari Nr. 25423) stützt Christus mit der Rechten den rechten Unterarm des Johannes, der dem Haupte des Jüngers als Unterlage dient. Und in der bairischen Gruppe aus Sulzdorf im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 29) legt Christus seine Rechte auf das Haupt des Johannes, während dessen rechter Arm auf den Knien des Heilandes ruht.

Sämtliche bisher behandelten Bildwerke zeigen das Antlitz des Johannes zwar mehr oder minder wagrecht an die Schulter oder Brust Christi gelehnt, doch stets in Vorderansicht. Etwa seit dem zweiten Drittel des 14. Jahrhunderts wird die Darstellung des Hauptes des Johannes in Seitenansicht

¹ Vgl. Thiry (Rieffel), Die Christus-Johannes-Gruppe in Signarinen, „Das illustrierte Blatt“, 10. Juni 1917. — Demmler, Jesus und Johannes, Kunst und Künstler, 1921, S. 203 ff. — Eichenholz, Höhe 89 cm.

häufiger. Das früheste Beispiel zeigt eine wohl aus Oberschwaben stammende Gruppe des Stuttgarter Landesmuseums (Nr. 28), wieder eine Schöpfung von beträchtlicher Größe¹, aber leer und ausdrucksarm, verglichen mit den älteren Werken (Abb. 58). Christus sitzt, wie in der Schülzburger Gruppe, steil aufrecht, ohne auf Johannes zu blicken. Dessen Haupt ist in das Profil gewendet. Die Hände berühren einander nicht. Wie eine Nachbildung dieser Gruppe aus der Zeit um 1440 erscheint das Bildwerk, das sich früher in der Sammlung Seligsohn zu München befand; hier ist das Antlitz des Johannes wieder halb in die Vorderansicht gewendet. Die Falten sind vereinfacht, schmalrückig und tief unterschritten.

Ein bäurisches Bildwerk aus Hüttlingen, im Deutschen Museum zu Berlin, stimmt, abgesehen von der Profildrehung des Johanneskopfes, mit dem oben genannten Sulzdorfer Werke im Stuttgarter Museum überein.

Die Gruppen im Badischen Landesmuseum zu Karlsruhe (aus Baden-Baden), im Straßburger Museum (mit knieender Dominikanerin, wahrscheinlich aus Unterlinden in Kolmar) und ehemals in der Sammlung Spetz in Isenheim gehören schon dem Beginne des 15. Jahrhunderts an. In der Formgebung schließen sie sich mit der ein wenig älteren Gruppe aus S. Katharinental zusammen. In der Ordnung der Hände ist eine Neuerung versucht. In Isenheim legt Johannes beide Hände in den Schoß Christi, während der Heiland den rechten Arm des Jüngers hält; in dem Karlsruher Werke scheint das gleiche angestrebt zu sein. In der Straßburger Gruppe jedoch faßt Christus mit seiner Rechten die Linke des Johannes, die von dem Gelenk der rechten Hand des vorgebeugten Jüngers überschritten wird.

Je materialistischer das 15. Jahrhundert wird, je mehr die Mystik aus dem Gefühlsleben schwindet, desto unbedeutender und ausdrucksloser werden die Bildwerke. Aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind noch zwei Gruppen bekannt, die Johannes an der Brust Christi darstellen. Die eine, im Bayrischen Nationalmuseum in München, zeigt² Johannes, das Haupt im Schoße Christi bergend; nur die linke Hälfte des Antlitzes ist sichtbar; Christus hat die Rechte erhoben und hält mit der Linken den Jünger. Die zweite Gruppe, aus dem Ende des Jahrhunderts, befand sich früher in der Sammlung Berlage in Köln.

¹ Eichenholz. Gewänder vergoldet. Höhe 120 cm.

² Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Generaldirektors Prof. Dr. Halm in München. Kat. VI, Nr. 834. Um 1470. Höhe 19, Breite 13 cm. Lindenholz. Herkunft unbekannt.

5. LIGNUM VITAE

Das Wimpfener Bogenfeld (Abb. 65) zeigt in der Mitte den Heiland am Kreuze. Der Körper ist leicht nach rechts ausgebogen. Die Füße sind gekreuzt und von einem Nagel durchbohrt. Das lockenumrahmte, dornen-gekrönte Haupt ist auf die rechte Schulter gesenkt. Unter dem Kreuze stehen, in kleinerem Maßstabe, zur Rechten des Herrn die Ekklesia und die trauernde Maria, links die Synagoge und Johannes. Über dem Kreuze schweben zwei klagende Engel. In den Ecken knieen, in noch kleinerem Maßstabe, zwei Angehörige des Ritterstiftes S. Peter als Stifter. Es ist hier also nicht der geschichtliche Vorgang der Kreuzigung dargestellt, sondern vielmehr der dogmatisch-symbolische Gehalt des Erlösungsgeheimnisses gegeben¹.

Das historische Bild der Kreuzigung findet sich seit der frühchristlichen Epoche in allen Jahrhunderten. Was deutscher Anschauung der Karolingerzeit wesentlich und festhaltenswert schien, erhellt aus dem vierten Buche des „Krist“, den Otfrid von Weissenburg um 868 Ludwig dem Deutschen widmete. Die Annagelung, der Kreuzestitel, die Verteilung der Kleider, die Verspottung, die Schächer, Maria und Johannes, die Verfinsterung der Sonne werden hier angeführt. Zahlreich sind die künstlerischen Belege zu dieser Stelle, und zwar sowohl für die karolingische, wie auch für die ottonische Zeit. So zeigt der von den Reichenauer Mönchen Kerald und Heribert gemalte Codex Egberti in Trier², im Anschlusse an den Text des 19. Kapitels des Johannesevangeliums, den Herrn bartlos in langer Tunika mit vier Nägeln an das Kreuz befestigt. Die Füße hängen neben einander, ohne Fußpflock. Christus lebt; seine Augen sind geöffnet, sein Haupt ist nach rechts gewendet. Sonne und Mond verhüllen voll Trauer ihr Antlitz. Zu beiden Seiten Christi die Schächer an ihren Kreuzen, zu seinen Füßen die würfelnden Kriegsknechte. Christus richtet die Abschiedsworte an Maria und Johannes, die unter den Schächerkreuzen stehen. Links unter Christus Stephaton, der ihm den Ysopstengel reicht. Diese Darstellung gibt das historische Geschehen einheitlich. Nicht

¹ Das Schrifttum über die Ikonographie der Kreuzigung ist sehr umfangreich. Vgl. die Literaturangaben in Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II, 1, 1897, S. 310 ff., Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, 1912, S. 17 ff., Sauer, Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen, Sonderdruck aus der Ehrengabe deutscher Wissenschaft, dem Prinzen Johann Georg von Sachsen dargebracht, 1920, S. 3 ff.

² Vgl. Voege, Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends, Ergänzungsheft 7 zur Westdeutschen Zeitschrift, 1891, S. 61.

lange nach dem Codex Egberti entsteht, wohl in der gleichen Reichenauer Klosterschule, das sogenannte Evangeliar Ottos III¹. Hier wird dem Stephanon Longinus mit der Lanze gegenübergestellt; im übrigen hat sich nichts geändert; durch die Zufügung des Hauptmannes aber ist die Einheitlichkeit des bildlichen Inhaltes zerstört; denn der Lanzenstich setzt den Tod des Heilandes voraus. Die Verbindung des Stephanon mit dem Longinus, die sich in zahlreichen weiteren Darstellungen des 11. Jahrhunderts wiederholt², beweist, daß schon in Bildern überwiegend historischen Charakters mehr Wert auf die Betonung des Symbolisch-Dogmatischen als auf die Wiedergabe des rein historischen Verlaufes gelegt wird.

Das 12. Jahrhundert zeigt eine weitere Steigerung des Repräsentationscharakters. Nun dringt in Deutschland eine zuerst in der angelsächsischen Kunst ausgebildete Anschauungsweise durch, die Christus als siegreichen Helden- und Völkerring kennzeichnet. Christus steht aufrecht auf dem Fußpflock. Sein Haupt trägt die Krone. Die Beziehung zur Mutter und zum Liebesjünger wird aufgehoben; der Heiland wird menschlichen Verhältnissen entrückt. Die Tunika verschwindet; statt ihrer findet sich häufiger das Lententuch.

Diese Auffassung wird um 1200 von einer Gestaltungsweise abgelöst, die syrisch-byzantinischen Ursprunges ist. Sie zeigt den Heiland sterbend, meist mit geschlossenen Augen zusammensinkend; der Körper, in der Mehrzahl der byzantinischen Darstellungen nur mit dem Lententuche bedeckt, ist ein wenig nach rechts ausgebogen, das Haupt schmerzvoll gesenkt³. Dieser byzantinische Typus des leidenden Heilandes entsprach den Bedürfnissen der seit den Kreuzzügen im Abendlande langsam sich ausbreitenden mittelalterlichen Mystik. Der Nachweis dafür, wie die künstlerische Wandlung sich vollzog, muß noch erbracht werden. Unzweifelhaft erleichtert das Vor-

¹ Vgl. Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Hof- und Staatsbibliothek in München, Heft 1, 1912, Tafel 50, S. 22.

² So in einem Kodex des Augsburger Diözesanmuseums und in dem S. 45 erwähnten Perikopenbuche Heinrichs II.; vgl. Kemmerich, Ein unbekannter Kodex der Vögischen Malerschule in Augsurg, Altbayerische Monatsschrift, VII, 1907, S. 67, sowie Leidinger, a. a. O., Heft 5, 1914, Tafel 18, S. 34f. Eine Vergleichung der oben erwähnten Geburt mit dem Kreuzestode Christi erschließt die religiöse Grundstimmung, aus der das formale Gestaltungsgesetz dieser Bilder abgeleitet werden muß.

³ Vgl. die Abbildung des wohl aus dem 11. Jahrhundert stammenden Kreuzifixus des Anastasius Sinaita bei Kraus, a. a. O., II, 1, 1897, S. 316.

dringen des byzantinischen Einflusses im 12. Jahrhundert im ganzen Abendlande mittelbar der Gotik den Weg¹.

Das Ausdrucksbedürfnis wird stärker; seine Gestaltung sprengt Kompositionsregeln, die bisher beinahe Gesetzeskraft hatten. So zeigt sich in vereinzelt Kreuzgruppen des frühen 13. Jahrhunderts die in der ottonischen Epoche geheiligte symmetrische Anordnung von Maria und Johannes zu den Seiten des Gekreuzigten aufgehoben. Im Goslarer Evangeliar z. B.², um 1220, stehen Maria, Johannes, Maria Kleophä und Maria Magdalena rechts, Longinus mit seinem Gefolge links unter dem Kreuze, an dem der Heiland mit neben einander festgenagelten Füßen hängt; er trägt die Dornenkrone; zwei schwebende Engel beweinen ihn. Unbeschadet größerer Freiheit der Anordnung und lebhafteren Ausdruckes wahrt die Gesamtaufassung indes unverkennbar die Feierlichkeit und das Repräsentationsbedürfnis des 13. Jahrhunderts. Es ist die Kunststufe der Wechselburger Kreuzgruppe.

In den zuletzt betrachteten Bildern trat das Moment der Darstellung tatsächlichen Geschehens in den Vordergrund. Die Wechselburger Gruppe mit dem das Blut des sterbenden Heilandes im Abendmahlskelche auffangenden Adam und den Gestalten des Heiden- und Judentumes³ aber lenkt die Aufmerksamkeit vom Historienbilde zur symbolisch-dogmatischen Gestaltung der Kreuzgruppe.

Die Darstellung der Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Christi ist für die mittelalterlichen Evangelienausleger schon in dem historischen Bilde der Kreuzigung enthalten, wie wir es bisher betrachtet haben⁴. „Der römische Hauptmann erkennt den Gottessohn und

¹ Unmittelbar sperrt es ihn zunächst, wie Haseloff in Michel, *Histoire de l'art*, II, 1, 1906, S. 359, mit Recht betont, wenigstens in Italien und Deutschland. Indes muß berücksichtigt werden, daß der byzantinische Einfluß von einer zur Zeit der Eroberung Konstantinopels durch die Kreuzfahrer im ganzen Abendlande gleich gearteten seelischen Einstellung aufgenommen wird. Zwar trifft er in Mitteleuropa noch auf romanische, in Frankreich schon auf gotische Form; aber er ruft, hier wie dort, verwandte Stiländerungen hervor, die, zum mindesten nach der Seite des Ausdruckes hin, mehr der Gotik als der romanischen Kunst entsprechen. Die Darstellung des toten Christus am Kreuz, gleichzeitig in der romanischen deutschen, wie in der gotischen französischen Kunst einsetzend, ist ein Beweis hierfür.

² Vgl. Goldschmidt, *Das Evangeliar im Rathause zu Goslar*, 1910, Tafel 10, S. 13 ff.

³ Vgl. die kunstgeschichtliche Würdigung in Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst I*, 1919, S. 315, Abb. 427.

⁴ Das folgende nach Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, deutsch von Zuckermann, 1907, S. 225 ff.

verkündet laut seinen Glauben, nachdem er dem Gekreuzigten mit dem Speere die rechte Seite geöffnet hat: er versinnbildlicht die neue Kirche. Seine Gestalt soll uns sagen, daß mit demselben Tage der Glaube von den verblendeten Juden auf die Heiden übergegangen ist, die wieder sehend wurden¹. Den Schwammträger hat die Überlieferung immer als Juden angesehen; er stellt die Synagoge vor. Der Essig, mit dem er den Schwamm füllt, ist die alte Lehre, die nun verdorben ist; denn künftig wird es nur die Kirche sein, die den köstlichen Wein der göttlichen Wissenschaft darbieten kann². Sogar Maria und Johannes wurden als Sinnbilder der Kirche und Synagoge gedeutet³. Man ersieht hier deutlich, was im Beginne unserer Darstellung, Seite 3, hervorgehoben wurde: daß nämlich zum Verständnis der mittelalterlichen Kunst nicht die Kenntnis des Evangelientextes allein genügt, sondern daß eine volle Vertrautheit mit der Liturgie, besonders auch mit den Lesestücken notwendig ist; die Versinnbildlichung der Synagoge durch Johannes z. B. findet sich in der Homilie Gregors des Großen, die am Samstag nach Ostern im Anschlusse an das Evangelium Johannis, XXII 1—9, gelesen wird.

Das Mittelalter hat sich nicht damit begnügt, den historischen Figuren eine symbolische Deutung zu geben, es hat auch selbständige Symbole geschaffen. Die vollständigste Zusammenstellung aller symbolischen Elemente findet sich wohl in der Kreuzgruppe des Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg⁴. Neben Maria, Longinus und dem guten Schächer sieht man hier zur Rechten Christi die Ekklesia, auf dem Tetramorph sitzend, in dem die Sinnbilder der Evangelisten zu erkennen sind, gegenüber, zur Linken, neben Johannes, Stephaton und dem bösen Schächer die Synagoge auf einem störrigen Esel.

Selbständige Darstellungen der Ekklesia und Synagoge unter dem Kreuze gibt es seit der Karolingerzeit. Der Bildgestaltung scheint das Schrifttum vorauszugehen. Die Gegenüberstellung der beiden symbolischen Figuren findet sich schon in der patristischen und hymnologischen Literatur der ersten Jahrhunderte, besonders deutlich jedoch in dem während des Mittelalters dem heiligen Augustinus zugeschriebenen „De altercatione Ecclesiae

¹ Vgl. Strabo, Glossa ordinaria (Migne, Patr. lat., Tom. CXIV), in Luc. XXIII. Longinus war nach der Legende blind und wurde durch einen Blutstrahl aus der Wunde Christi geheilt.

² Vgl. Strabo, a. a. O., in Joan. XIX.

³ Die ausführlichen Nachweise in Mâle, a. a. O., S. 227 f.

⁴ Abbildung und ausführliche Würdigung in Mâle, a. a. O., S. 227, 229.

et Synagogae Dialogus¹, die erste nachweisbare Darstellung der Ekklesia als stehende Frauengestalt, die mit der Rechten das aus der Seitenwunde Christi fließende Blut in einem Kelche auffängt, in der Linken die Siegesfahne hält, in dem um 850 in Metz entstandenen Drogosakramentar, und zwar in dem Initial O am Anfange der Palmsonntagskollekte²; ob die der Ekklesia gegenüberstehende männliche Figur, die auf den Gekreuzigten weist, als Sinnbild des Judentums gedeutet werden darf, bleibe dahin gestellt. Während die Ekklesia den hier gekennzeichneten Typus im wesentlichen dauernd behält, wird die Bildform für die Synagoge nur zögernd festgelegt³. Erst das hohe Mittelalter bildet den Typus aus, wie er uns am Wimpfener Bogenfelde (Abb. 65) begegnet. Albertus Magnus beschreibt ihn wie folgt⁴: „A dextris Crucifixi depingitur puella hilari vultu et pulchra facie et coronata, designans Ecclesiam, quae sanguinem Christi reverenter in calice suscipit; et a sinistris Synagoga, oculis panno ligatis, tristi facie, inclinans caput, et corona decedente, quae ipsum sanguinem fudit et adhuc contemnit . . .“. Zu diesen Merkmalen der Synagoge, unter denen die Verhüllung der Augen das wichtigste scheint, gesellen sich häufig noch die Abwendung vom Kreuze und der zerbrochene Lanzenschaft.

Das Wimpfener Bogenfeld mit der übergewaltigen Figur des Gekreuzigten⁵

¹ Vgl. Migne im Anhang zu den Werken des hl. Augustinus, Patr. lat. Tom. XLII, Col. 1131—1140. — Weber, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, 1894, S. 25 ff. — Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 1902, S. 246 f.

² Abb. in Weber, a. a. O., S. 16.

³ Über die verschiedenartigen Darstellungen auf Elfenbeinen der Karolingerzeit vgl. Weber, a. a. O., S. 20 ff.

⁴ Vgl. Alberti Magni Opera omnia, Ed. Petrus Jammy, 1651, Bd. XII, S. 397. De sacram. alt. cap. 31. — Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 1902, S. 248 ff.

⁵ Die Füße sind mit einem Nagel durchbohrt, wie schon in Wechselburg. Dennoch darf man nicht mit Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck, 1907, S. 38 f., das Bogenfeld aus der deutsch-romanischen Überlieferung heraus erklären. Gerade eine Vergleichung mit der Wechselburger Gruppe zeigt die große Stilwandlung unter der Einwirkung der Mystik. Die edle Haltung der Wechselburger Figuren ist einer tiefen Erschütterung durch das Leiden gewichen; alle Köpfe sind gesenkt; Christi Leib ist wie zerschlagen. Wir haben oben, Seite 63, darauf hingewiesen, daß die byzantinische Einwirkung nicht nur in der deutsch-romanischen, sondern auch in der französisch-gotischen Kunst gespürt wird. Es ist eine irige Annahme, die Ausbiegung des Leibes Christi könne nur aus der deutschen Überlieferung abgeleitet werden. Im Gegenteil: in Frankreich geht die Darstellung des Leidens im 13. Jahrhundert schon fast bis zur Verzerrung; man beachte die beiden Bilder des Gekreuzigten im Skizzenbuche des Wilars von Honecort; vgl. Omont, Album de Villard de Honecourt, s. d., Tafel 15. Übrigens findet man auch in den Gewändern der Wimpfener Figuren keine romanische Formgebung mehr.

gibt indes mehr als nur ein feierliches Sinnbild der Erlösung durch das Leiden Christi. Die Erwähnung der Ekklesia und die Verwerfung der Synagoge ist zugleich ein Symbol der Scheidung der Guten und Bösen im jüngsten Gerichte, dessen Darstellung sich im Anschlusse an das Bild des Bogenfeldes im oberen Teile der Wand entwickelt¹. —

Die dogmatisch-symbolische Darstellung der Kreuzgruppe mit Ekklesia und Synagoge ist in Wimpfen in die Formgestaltung der Gotik eingefügt; ihr ideeller Gehalt indes ist aus dem frühen Mittelalter übernommen. Die Darstellung „hatte nicht den Zweck, uns zu rühren; sie sollte uns an das Dogma des Sündenfalles und der Erlösung erinnern, also an den Grundgedanken des Christentums“². Das überwiegend Lehrhafte dieser Gestaltung der Kreuzgruppe mußte in dem Zeitpunkte einen Teil seiner Bedeutung einbüßen, da das rein gefühlsmäßige Erleben infolge der Ausbreitung der Mystik allgemeiner wurde. Zwar verschwinden Ekklesia und Synagoge keineswegs aus der Kunst des 14. Jahrhunderts; doch wird ihre Stellung bescheidener. Dafür treten andere Symbole in den Vordergrund, die dem Wesen der Mystik mehr entsprechen³. Zu diesen die Seele unmittelbarer berührenden Sinnbildlichkeiten gehört die Gleichstellung des Kreuzes Christi mit dem Baume des Lebens aus dem Paradiese⁴. Zugrunde liegen auch hier dogmatisch-symbolische Vorstellungen, mit legendenhaften Zügen vermischt. Wir geben aus den einander teilweise widersprechenden Darlegungen des Mittelalters nur das zum Verständnis unserer Abbildung 66 Nötige⁵. Schon Augustinus⁶ sah in Jesus den neuen Adam, der in die Welt kam, die Sünden

¹ Vgl. unten Seite 83. Die nämliche Verbindung von Kreuzgruppe und Jüngstem Gericht am Westportale des Freiburger Münsters; vgl. Moriz Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, 1899, S. 16 ff., Tafel 2.

² Vgl. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, deutsch von Zuckermannel, 1907, S. 224.

³ Eine kurze Aufzählung in Sauer, *Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen*, a. a. O., 1920, S. 3.

⁴ Vgl. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, II, 1, 1897, S. 278 f. — Weber, a. a. O., S. 115.

⁵ Vgl. im übrigen Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, II, 1, 1897, S. 278 f. — Bäumker in Wetzler und Welte, *Kirchenlexikon*, ², VII, 1891, S. 1084 f. — Nach einer anderen Legende ist das Kreuz Christi aus dem Holze der Zeder, Zypresse, Palme und des Ölbaumes hergestellt; vgl. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, deutsch von Zuckermannel, 1907, S. 260 f.

⁶ Vgl. Augustinus, *Tract. in Ioann.*, 10, Migne, *Patr. lat.* XXXV, 1463.

des ersten Adam auszulöschen¹. Golgatha erhebt sich über dem Grabe Adams; Christi Blut ergoß sich über die Gebeine des Urvaters². Adam hatte vor seinem Tode Seth fortgesendet, vom Baume des Lebens, der im Paradiese stand (Genesis 2, 9), ein Heilmittel zu holen. Seth brachte nur einen Kern zurück; ihn pflanzte er in Jerusalem; daraus erwuchs ein mächtiger Baum. König Salomo ließ ihn fällen, um ihn für den Tempelbau zu verwenden; doch erwies er sich als ungeeignet; er diente dann der Königin von Saba als Brücke. Der Stamm erhielt sich auf dem Grunde des Teiches von Bethesda (Joh. 5, 2); aus ihm wurde das Kreuz Christi gezimmert. Nach dem Tode des Heilandes verschwand das Kreuz. Die Kaiserin Helena fand es wieder.

Bald nach der Kreuzerfindung setzte, wie wir aus dem Berichte der gallischen Pilgerin wissen, der uns den Karfreitagsgottesdienst an den heiligen Stätten am Ende des 4. Jahrhunderts schildert³, die Verehrung des Kreuzes in Jerusalem ein. Seit dem 8. Jahrhundert findet sie im ganzen Abendlande Aufnahme. Von nun an wird das Wahrzeichen des Opfertodes Christi immer von neuem in die Symbolik des Erlösungsgedankens mit einbezogen. Wie Christus mit Adam, so ist das Kreuz mit dem Baume des Lebens verbunden. Schon im 6. Jahrhundert legt Venantius Fortunatus, Bischof von Poitiers, diese Beziehung seinem herrlichen Kreuzhymnus zugrunde⁴, der bereits im 9. Jahr-

¹ Vgl. Cahier et Martin, Monographie de la Cathédrale de Bourges, I, Vitraux, 1841—1844, S. 200 ff. Die Vergleichung zwischen Christus und Adam ist in der Fensterrose des südlichen Querschiffarmes der Kathedrale von Lyon genau durchgeführt.

² Daher fängt unter dem Wechselburger Kruzifixus (vgl. oben S. 63) Adam das Blut Christi mit dem Grale auf. Ähnliche Darstellungen auf den Fenstern der Kathedralen von Angers und Beauvais. — Auch die Einheit der Todesstätte Christi und Adams wird von einigen mittelalterlichen Schriftgelehrten bestritten; vgl. Mâle, a. a. O., S. 223.

³ Vgl. Buchberger, Kirchliches Handlexikon, II, 1912, Sp. 2096 f.

⁴ Pangue lingua gloriosi
lauream certaminis,
et super crucis trophaeo
dic triumphum nobilem:
qualiter redemptor orbis
immolatus vicerit.

De parentis protoplasti
fraude factor condolens,
quando pomi noxialis

in necem morsu ruit:
ipse lignum tunc notavit,
damna ligni ut solveret.

Hoc opus nostrae salutis
ordo deposcerat:
multiformis proditoris
ars ut artem falleret:
et medelam ferret inde,
hostis unde laeserat.

hundert einen festen Bestandteil der Karfreitagliturgie bildet. Ihm folgen zahlreiche umfänglichere Schriften. Unter ihnen dürften des Rabanus Maurus „De laudibus sanctae crucis“ und des hl. Bonaventura „Tractatus qui lignum vitae dicitur“ die stärkste und weiteste Wirkung erlangt haben.

Der Baum des Lebens, wie der hl. Bonaventura ihn beschreibt und wie er in einigen Werken der bildenden Kunst des 14. Jahrhunderts sich darstellt, zeigt Christus am Kreuze. „Aus dem Stamme entspringen zwölf Äste, die so geordnet und durch Beischriften erläutert sind, daß auf dem untersten Doppelpaar der Äste der Ursprung und das Leben des Erlösers, auf dem mittleren sein Leiden, auf dem obersten seine Verherrlichung dargestellt ist. An jedem der Äste hängt als Frucht ein einziger Schößling. Diese Frucht, welche die Christo ergebene Seele als lieblichste Seligkeit genießen soll, heißt je nach den zwölf Ästen: *praeclaritas originis, humilitas conversationis, celsitudo virtutis, plenitudo pietatis, confidentia in periculis, patientia*

Quando venit ergo sacri
plenitudo temporis,
missus est ab arce patris
natus, orbis conditor;
atque ventre virginali
carne amictus prodiit.

Vagit infans inter arcta
conditus praesepia:
membra pannis involuta
virgo mater alligat:
et Dei manus pedesque
stricta cingit fascia.

Lustra sex qui iam peregit,
tempus implens corporis,
sponte libera redemptor
passioni deditus,
agnus in crucis levatur
immolandus stipite.

Felle potus ecce languet;
spina, clavi, lancea
mite corpus perforarunt;
unda manat et cruor:
terra, pontus, astra, mundus
quo lavantur flumine.

Crux fidelis, inter omnes
arbor una nobilis:
nulla silva talem profert
fronde, flore, germine.
Dulce lignum, dulces clavos,
dulce pondus sustinet.

Flecte ramos, arbor alta,
tensa laxa viscera,
et rigor lentescat ille,
quem dedit nativitas:
et superni membra regis
tende miti stipite.

Sola digna tu fuisti
ferre mundi victimam:
atque portum praeparare
arca mundo naufrago:
quam sacer cruor perunxit,
fusus agni corpore.

Sempiterna sit beatae
Trinitati gloria:
aequa patri filioque,
par decus paraclito:
unius trinique nomen
laudet universitas.

in iniuriis illatis, constantia in conflictu mortis, victoria in conflictu, resurrectionis novitas, ascensionis sublimitas, aequitas iudicii, aeternitas regni“¹.

Neben solchen Darstellungen des Lebensbaumes, die, gemäß der Betrachtung des hl. Bonaventura, in das Gebiet des Moralisch-Asketischen hinüberleiten, gibt es einfachere Bilder, in denen der Erlösungsgedanke die treibende Kraft bleibt. So ist in dem schon oben, S. 66, genannten Bogenfelde des Freiburger Münsters² das Kreuz als arbor vitae gebildet; oben trägt es ein Nest, in dem zwei junge Pelikane sitzen; der alte Pelikan steht über ihnen und öffnet seine Brust; dieses Symbol des Opfertodes Christi ist dem Gedankenkreise des Physiologus entnommen³; zu Füßen des Kreuzes der Schädel Adams. Zu den Seiten des Kreuzes die historischen Begleitpersonen. Der Stein aus der ehemaligen Leprosenkapelle, jetzt in S. Burkhard in Würzburg, um 1360, zeigt oben den Pelikan, über den Armen des Lebensbaumes zwei klagende Engel, am Fuße, wiederum gemäß dem Physiologus, die Löwin mit dem Jungen, dem sie erst acht Tage nach der Geburt Leben einhaucht, als Sinnbild der Auferstehung⁴. In den Kreis dieser Darstellungen gehört auch das durch unsere Abbildung 66 wiedergegebene Bildwerk⁵. Der Baum des Lebens entwächst auch hier dem Schädel Adams. Er teilt sich sofort in drei Teile. Auf den seitlichen Ästen stehen rechts Maria und Maria Magdalena, links Johannes. Der Stamm teilt sich oben nochmals dreifach. An den gekrümmten Seitenarmen, an deren Enden zwei Engel, gemäß Jesaja 33, 7, bitterlich weinen, hangt der Erlöser derart, daß die Hände festgenagelt sind, im übrigen der Körper frei schwebt; die Füße sind mit einem Nagel am Stamme befestigt. In Freiburg folgen die Arme Christi der Richtung der Kreuzarme; in Würzburg ist die Art des Hangens die gleiche wie in unserem vom Bodensee stammenden Bildwerke. Zu den Seiten des Schädels Adams knien als Stifter zwei Zisterzienser, von denen

¹ Vgl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II, 1, 1897, Abb 192, S. 279. — Über die Weiterbildung zum lebenden Kreuze vgl. Weber, a. a. O., S. 115 ff.

² Vgl. Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, 1899, S. 19, Tafel 2.

³ Vgl. Lauchert, Geschichte des Physiologus, 1889, S. 168, 170.

⁴ Vgl. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, 1911, S. 96 ff., Tafel 33.

⁵ Ähnliche Darstellungen auf Wandbildern des Dominikanerklosters zu Konstanz und der Peterskirche zu Weinheim. Vgl. Wingenroth, Die Wandgemälde im Großherzogtum Baden, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, N. F. XX, 1905, S. 434, Tafel 3. — Sauer, Die spätmittelalterlichen Kreuzigungsdarstellungen, a. a. O., 1920, S. 4.

der eine mit den Zeichen der Abtswürde versehen ist; dies gibt vielleicht einen Hinweis auf die Herkunft des Bildes aus dem Kloster Salmansweiler. —

Unsere letzten Untersuchungen haben uns mit den beiden wichtigsten Typen der Symbolik der Kreuzdarstellungen bekannt gemacht, die beide den Sieg des Lebens über den Tod versinnbildlichen, einerseits mit der Überwindung der entthronten absterbenden Synagoge durch die jugendliche Kirche, andererseits mit der Wandlung des Kreuzholzes in den Baum des Lebens. Von diesen beiden Symbolen ist das erste mehr lehrhafter Art. Es war daher besonders geeignet, auch vom geistlichen Schauspiel übernommen und öffentlich dargestellt zu werden. Mystischem Erleben konnte es nicht viel Anregung bieten; in der Tat vernachlässigt die unter der Wirkung der Mystik gestaltende Kunst das Motiv des alten und neuen Bundes. Hingegen wirkte das Sinnbild des Lebensbaumes unmittelbar auf das Gemüt; es bot den Mystikern reichen Stoff zur Betrachtung und wird, wengleich ebenso alt wie das Symbol der Ekklesia und Synagoge, erst unter der Einwirkung der Mystik wahrhaft volkstümlich.

Daneben schafft sich die Mystik einen einfachen Typus des Andachtsbildes, der das Symbolische noch stärker zurückdrängt, das Gefühlsmäßige noch mehr in den Vordergrund rückt. Es ist nicht mehr jenes sieghafte: „O mors, ero mors tua“ der älteren Auffassung, das aus diesen neuen Schöpfungen spricht. Sondern das Leiden Christi, der um unserer Sünden willen in den Tod gegangen ist, das Leiden allein soll dargestellt werden in dem Erlöser selbst, in der Mutter und dem Liebesjünger. Und dieses Bild wiederum soll seine Stimmung in die Andächtigen ergießen, es soll das Mitleiden erwecken.

Seuse gibt zahlreiche Belege dieser seelischen Einstellung, so etwa im dritten Kapitel des Büchleins der ewigen Weisheit¹: „Entwürt der Ewigen Wisheit: ‚Do ich an dem hohen aste des krúzes vúr dich und ellú menschen von grundloser minne erhangen ward, do wart ellú min gestalt vil jemerlich verkeret. Minú klaren ogen erlaschen und wurden verkeret; minú götlichen oren wurden spottes und lasters erfüllet, min edels riechen waz verwandelt mit bösem smak, min süzer mund mit bitterem tranke, min zartú berúde mit herten schleglen. Do gebrast mir alles ertriches ze einer kleinen rúwe, wan es waz min götlichs höbt von ser und ungemach geneiget. Min gemeitú kele waz vil ungezogenlich gestreichet, min reines anlút mit speichel gar

¹ Vgl. Seuse, Deutsche Schriften, herausgegeben von Bihlmeyer, 1907, S. 207 f.

verunreint, min lutrú varw erbleichet. Sich, do ertodet min schönú gestalt als gar, als ob ich es were ein ussezling, und ich es dú schön wisheit nie were worden.¹ Der diener: „O du so reht lützeliger spiegel aller gnaden, in dem die himelschen geiste ir ögen ermeient und erwitterent, wan hetti ich din gemintes antlút in der tötlichen wise, unz daz ich es mit mins herzen trehnen wol durchgusse, unz daz ich dú schönen ogen, die lichten wangen, den zartten mund so erbleichet und ertödet durchschöweti, daz ich min herz mit inneklicher klag ob im wol erkülti! Ach minneklicher herr, din liden gat etlichen lüten als nah ze herzen, die kunnen dich als inneklichen klagen und mugen dich als herzklichen weinen; ach got, wen kônd und môht ich nu ellú minnenden herzen mit klag verwesen, wan môhte ich aller ogen liehte trehen gereren und aller zungen kleglichú wort gesprechen, so wôlt ich dir hüt erzôigen, wie nahe mir din ellendes liden lit!“ Es ist vielleicht für die schwäbische Mystik besonders bezeichnend, daß nach dieser rührenden Klage und Mitklage die ewige Weisheit erwidert, das Leben in ihrem Sinne sei besser denn das bloße Mitleiden, worauf der Diener schließt, er wolle künftig seinen „fliz me legen uf ein minnekliches nahvolgen denn uf ein weinliches klagen“.

Schon in dem Wimpfener Kruzifixus (Abb. 65) macht sich die Wirkung der Mystik geltend; wie sehr erscheint in den herabhängenden Armen, noch mehr in dem niedergesunkenen Haupt das Leiden betont, vergleicht man diese Figur mit der daneben noch königlich erscheinenden Gestalt des Wechselburger Gekreuzigten. Die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts bildet dann jenen Typus Christi aus, der sich vor Schmerz am Kreuze krümmt; so zeigt sich uns der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes auf dem Altar-bilde von 1348 in der oberen Sakristei des Konstanzer Münsters¹; so auch in einem Holzbildwerke der Kirche zu Scheer. Fast unberührt vom Gehalte der Mystik blieb die kleine Kreuzgruppe am Südportale des Stuttgarter Stiftskirchenchores (siehe unten S. 86), etwa 1320 entstanden. Hingegen verrät unsere Darstellung Christi am Baume des Lebens (Abb. 66) schon das langsame Erlöschen des mystischen Einflusses. Der Körper Christi erscheint wieder mehr in das Schlanke gestreckt, der starke Ausdruck des Schmerzes in ihm und den Begleitfiguren gemildert².

¹ Vgl. Gram m, Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster, 1905, S. 11 ff., Tafel 2.

² Vgl. über die Typenwandlung vor allem Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, 1908, S. 82 ff.

Indem der Ausdruck zurückgedämmt, das Alltägliche stärker betont wird, beginnt der Umgestaltungsvorgang, der zum spätgotischen vielfigurigen Historienbilde leitet, wie es im Bogenfelde des östlichen Nordportales am Ulmer Münster (Abb. 70) in Schwaben zuerst durchgeführt erscheint¹. Die Abbildungen 76, 77, 78 zeigen Teile solcher Kreuzgruppen aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

6. MARIENKLAGE

Von allen Andachtsbildern, die unter der Wirkung der mittelalterlichen Mystik entstanden sind, hat in Deutschland keines eine solche Volkstümlichkeit erlangt, wie die Darstellung der Beweinung des toten Sohnes durch die einsame Mutter. Die deutsche Bezeichnung dafür, Vesperbild, weist auf das Geschehen am Abend nach der Kreuzigung, zugleich aber auch auf die Beziehung zur Liturgie hin; bereits im 14. Jahrhundert wurden die einzelnen Stufen der Passion auf die Tageszeiten des Brevieres verteilt; auf die Vesper fielen Kreuzabnahme und Beweinung². Weniger noch als die in den vorigen Abschnitten behandelten Andachtsbilder ist die Marienklage in dem biblischen Texte vorgebildet. Alle Evangelien gedenken zwar der Kreuzabnahme; eine Beweinung des Leichnams Christi aber wird nirgends angedeutet. Das apokryphe Evangelium Nicodemi³ erwähnt zwar Klagen der Mutter, jedoch zu Füßen des Gekreuzigten.

Erst das 11. und 12. Jahrhundert, die Zeit der ersten Kreuzzüge, in der ein starkes mystisches Erleben das westliche Europa erschüttert, findet die Muße, sich die Ereignisse zwischen Kreuzabnahme und Grablegung klar vorzustellen. Wahrscheinlich in dieser Epoche entsteht im Osten, der das Motiv schon seit den Zeiten Ephraems des Syrers pflegte, das große Buchdrama *Χριστός Πάσχαον*,

¹ Eine Abbildung des ganzen Bogenfeldes in Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, Tafel 21. — Über die weitere Entwicklung der Kreuzigungsdarstellung vgl. Sauer, Eine Kreuzigungsdarstellung der Sammlung Schnütgen, Zeitschrift für christliche Kunst, XXV, 1912, S. 57 ff.

² Vgl. Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, 1912, S. 47. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, 1909, S. 398, sucht den Namen daraus zu erklären, daß „man in den illustrierten Büchern des Offiziums Unserer lieben Frau ein solches Bild bei der Vesper einschaltete“.

³ Vgl. die genauen Nachweise hierfür und für das Folgende in Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, Repertorium für Kunstwissenschaft, XLII, 1920, S. 145 f.

„das letzte griechische Trauerspiel und das erste Passionsspiel, das wir kennen“¹. Hier spricht Maria bei der Kreuzabnahme (Vers 1309 ff.):

„So faß ihn denn, den Toten, unglückselige Hand!
Weh, weh mir! Was erblick ich! Wen berühr ich hier!
Wie drück ich, heiliger Scheu und Ehrfurcht voll, ihn an
die Mutterbrust? Wie mach ich meinem Jammer Luft?
Vergönne mir, dich Toten anzureden, Sohn,
mit Küssen zu bedecken den geliebten Leib!“

Fast gleichzeitig, mit dem 12. Jahrhundert, beginnen auch im Abendlande die Zeichen eines stärkeren Mitfühlens des Lebens, insbesondere des Leidens Christi und Mariä. Es entsteht die berühmte Sequenz „Planctus ante nescia“, die in sich die Verse birgt:

„Reddite moestissimae
corpus vel exanime
ut sic minoratus
crescat cruciatus
oculis amplexibus.“

Diese Sequenz ist die Mutter der deutschen dichterischen Marienklagen. Pinder weist unter ihnen als früheste eine noch aus dem 12. Jahrhundert stammende niederrheinische² nach, darin die obengenannte Stelle folgendermaßen übertragen ist (Vers 82 ff.):

„Gevit mir doch den doden lip,
wan ich sin mudir bin unde ein vil armiz wip,
dat ich mich gisade minis ruen
unde min leit dicke ernuen.“

Noch beziehen diese Stellen sich auf die Abnahme vom Kreuze; noch ruht der Heiland nicht in den Armen der Mutter. Auch der Tractatus de planctu beatae Mariae virginis, dessen Abfassung früher dem hl. Bernhard

¹ Vgl. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, a. a. O., S. 150. — Ellissen, Analekten der mittel- und neugriechischen Literatur, I, 1855. — Wechßler, Die romanischen Marienklagen, 1893, S. 7. — Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, 1911, S. 359.

² Vgl. Pinder, a. a. O., S. 153.

zugeschrieben wurde, und die von ihm abgeleiteten Schriften, wie die *Vita Christi* des Ludolf von Sachsen, begnügen sich mit der Äußerung des Wunsches der Mutter, den toten Sohn zu umfassen¹.

Aus dieser schlichten Form der Marienklage entwickelt sich der figurenreiche Typus der Beweinung Christi. Seine ersten Anfänge in Deutschland finden sich in dem am Ende des 13. Jahrhunderts in Lichtental entstandenen Zwiegespräche zwischen Maria und Johannes². Seine reichere Gestaltung bildet der Süden aus, am vollständigsten in den berühmten *Meditationes de vita Christi*, die lange Zeit als ein Hauptwerk des hl. Bonaventura galten, von der neueren Forschung aber einem toskanischen Franziskaner des 14. Jahrhunderts, Johannes de Caulibus, zugewiesen werden³. Darin heißt es⁴: „Alle nehmen den Leichnam des Herrn und legen ihn auf die Erde. In der Mutter Schoß legen sie das Haupt und die Schultern, Magdalena aber umklammert die Füße . . . Die übrigen stehen um sie herum. Alle beginnen eine große Klage.“

Schon vor der Abfassung der *Meditationes* hatte im Süden die bildende Kunst sich des Stoffes der Beweinung Christi bemächtigt: Eine ihrer frühesten nachweisbaren Darstellungen findet sich auf der angeblich 1270 vollendeten Kanzel des Fra Guglielmo dell' Agnello in S. Giovanni Fuorcivitas zu Pistoia. Das Bildwerk, so wenig es auch in bezug auf die formale Gestaltung sich mit dem Gemälde Giotto's⁵ in der Arenakapelle zu Padua (um 1305) messen kann, enthält doch hinsichtlich des Gegenständlichen schon alle Elemente der jüngeren Darstellung. Italien bedarf, auch in der Repräsentation des Leidens, der Öffentlichkeit. In Deutschland ist dieser Typus seltener; der Maulbronner Altar (Abb. 86) zeigt ihn in Verbindung mit der Grablegung⁶. Das Bild

¹ Das gesamte Schrifttum, das sich an den *Tractatus de planctu* anschließt, wird in der Abhandlung von Pinder, *Die dichterische Wurzel der Pietà*, a. a. O., S. 154 f., untersucht.

² Vgl. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, I, 1846, S. 27 ff. — Schönbach, *Über Marienklagen*, 1874, S. 11 ff. — Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, 1909, S. 383 ff.

³ Vgl. die große Bonaventuraausgabe der Franziskaner von Quaracchi, X, 1902, S. 25.

⁴ Übersetzung nach Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, 1909, S. 397.

⁵ Vgl. Rintelen, *Giotto und die Giottoapokryphen*, 1912, S. 42 f.

⁶ Ein mittelrheinisches Beispiel aus der Zeit um 1430 im Dommuseum zu Limburg (vgl. Back, *Mittelrheinische Kunst*, 1910, Tafel 24), ein niederrheinisches in Witte, *Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen*, 1912, Tafel 38.

der Verlassenheit der klagenden Mutter wiederum, wie es Deutschland geschaffen hat, blieb in Italien und auch in Frankreich vereinzelt¹.

In Deutschland findet sich die erste nachweisbare anschauliche Darstellung der Mutter, die sitzend den toten Sohn beklagt, in dem vom Tractatus de planctu abhängigen, im 13. Jahrhundert gedichteten Konstanzer „Spiegel“². Darin heißt es (Vers 17):

„Do sin müter vil reine
ir kindes lip ein kleine
berüeren mohte mit der hant,
mit begierde begreife si den heilant.
Si leite sin haupt an ir brust,
do wart sin munt so gar durkust.
Si triudelt sin wunden,
vil tief, noch unverbunden.“

Und (Vers 34):

„Ir kint lag vor ir ougen vâl,
es lag wunt, tot unde blind.
Doch kuste si ir totez kint,
si kuste in minneclichen
und zarte im süezeclichen
sin ougen, wangen und den munt,
und kust si mē den tusend stunt,
sīten, hende und vüeze
di trute si vil süeze.
Si sach in an und aber an.“

Nahe verwandt ist die Auffassung Seuses im 19. Kapitel des vor 1334 geschriebenen Büchleins der ewigen Weisheit³: „. . . und do er mir her abe wart, wie gruntlieplich ich in mit minen armen also tōten umbvieng, zū minem

¹ Es ist daher sinnlos, gerade das deutsche Vesperbild mit dem italienischen Worte Pietà zu belegen. — Den Nachweis des seltenen und späten Vorkommens des Vesperbildes in Frankreich liefert Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 1908, S. 10 ff., 122 ff.: „Les Pitiés sculptées qui nous sont parvenues ne remontent pas plus haut que le XV^e siècle.“

² Vgl. Mone, *Schauspiele des Mittelalters*, I, 1846, S. 204 ff.

³ Vgl. Seuse, *Deutsche Schriften*, herausgegeben von Bihlmeyer, 1907, S. 275.

müeterlichen herzen daz einig uzerweltes zartes liep trukte, und sin blütig vrischen wunden, sin tötes anlüte durkuste, daz doch, als öch alle sin lip, gar in ein wüнкlich schonheit waz verkeret, daz enköndin ellú herzen nit betrahten! Ich nam min zartes kind uf min schoze und sah in an, — do waz er töt; ich lügt in aber und aber an, do enwas da weder sin noch stimme. Sich, do erstarb min herze . . .“

Auch außerhalb Schwabens finden sich seit dem 14. Jahrhundert im deutschen Schrifttum Schilderungen, die der ruhigen und klaren Vorstellung des Vesperbildes entsprachen¹. Aus der gleichen Zeit aber besitzen wir nun auch die ersten Darstellungen dieser Form der Marienklage in der bildenden Kunst.

Pinder hat das Verdienst, nicht nur ihre dichterische Wurzel bloßgelegt, sondern auch die älteste bisher nachweisbare Gestalt des holzgeschnitzten deutschen Vesperbildes nachgewiesen zu haben². Es ist das Bildwerk der Veste Koburg. „Eine riesenhaft überlebensgroße Gruppe. Vorweltlich einsam, die hünische Greisin in blockhafter Schwere starrend, das Nornenhaupt düster geneigt. Der Sohn auf ihrem Schoße nicht liegend, sondern zum Sitzen erhoben, in großer Schräge den steilen Block überschneidend, am Halse um- und hinuntergebrochen — der rechte Arm schoß einst hilflos in die Tiefe. Jeder Schnitt eine Leidensfurche, die steilen Falten des Gewandes, die grausam hingezählte Reihung der Rippen, die Linien auf den Stirnen und auf der Wange der Matrone.“ Sie entstammt der Mitte des 14. Jahrhunderts; der monumentale Stil wirkt in der strengen und klaren Bildung aller Formen noch nach, die Ränder der Falten aber sind schon weich, und der Ausdruck der Trauer ist bereits ungehemmt, so daß er die Formen verzerrt.

Das Vesperbild aus Radolfzell in der Erzbischöflichen Sammlung zu Freiburg (Abb. 79, 80, vgl. oben S. 21 ff.) muß ein wenig früher entstanden sein als das düstere Bildwerk der Veste Koburg. Es zeigt Züge der Entwicklung der dreißiger Jahre. Das Körperliche ist stärker zurück gedrängt, die Gestalt der Maria ist minder plastisch, die Bildung der Falten und Haare linearer. Aber welche Hoheit und welcher Liebreiz verklären diese junge

¹ Die Belege bei Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, a. a. O., S. 156, 160.

² Vgl. Pinder, Marienklage, Genius, I, 1919, S. 201 ff. Dasselbst Abbildungen der wichtigsten Stücke.

Mutter, deren Schmerz nicht weniger tief, nur stiller, verhaltener scheint. Wie steht der Herbheit verzweifelter Klage hier eine milde Ergebung in den göttlichen Willen gegenüber. Wirkt diese schwäbische trauernde Maria nicht wie die unmittelbare Übertragung der oben wiedergegebenen Worte Seuses in bildnerischer Gestalt? Leider hat sich, wie auch in der Kreuzgruppe des gleichen Meisters (Abb. 67), der Körper Christi nicht erhalten; es kann, in anbetracht der sonstigen Verwandtschaft in der Art des Sitzens, der Kopfhaltung, des Falles der Gewänder, kaum bezweifelt werden, daß das Vesperbild aus Radolfzell den nämlichen Typus, und zwar in dem frühesten nachweisbaren Beispiel, darstellt, wie die Marienklage der Veste Koburg. Dieser Typus hat sich in Mittel- und Süddeutschland in noch mehreren Beispielen des späteren 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts erhalten, in den Vesperbildern des Ursulinerinnenklosters in Erfurt¹, in den Domen zu Wetzlar² und Fritzlar³, in dem aus Mainz stammenden Bildwerke der Sammlung Roettgen, jetzt im Provinzialmuseum zu Bonn, in S. Andreas zu Köln und in der Kirche von Knechtsteden⁴, in der Sammlung Carl in Frankfurt a. M.⁵, in der Kirche zu Leubus in Schlesien⁶, in einem Bildwerke der Sammlung Klingelschmitt in Mainz aus der Gegend von Dingolfing⁷. Eine unmittelbare Weiterbildung gibt das angeblich aus Boppard stammende Vesperbild der städtischen Galerie in Frankfurt a. M.⁸; Christus ist hier kleiner geworden; in der ganzen Gruppe erscheint Schmerz, Versenkung und Verzicht wunderbar verteilt.

¹ Abbildung in Overmann, Die älteren Kunstdenkmäler der Stadt Erfurt, 1911, S. 74.

² Abbildung in Pinder, Marienklage, Genius, I, 1919, S. 203.

³ Abbildung dieses Stückes und des Vesperbildes der Sammlung Roettgen in Lütthgen Die niederrheinische Plastik von der Gotik bis zur Renaissance, 1917, Tafel 11.

⁴ Abbildung dieser beiden Bildwerke in Lütthgen, Die Wirkung der Mystik in der Kölner und der niederrheinischen Bilderei gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1915, Tafel 58.

⁵ Abbildung in Baum, Die Wertsteigerung mittelalterlicher Bildwerke, Kunstwanderer I, 1919, S. 157.

⁶ Vgl. Pinder, Die dichterische Wurzel der Pietà, Repertorium für Kunstwissenschaft, XLII, 1920, S. 163.

⁷ Abbildung im Kataloge der Sammlung Oertel, 1913, Nr. 18c, Tafel 19.

⁸ Abbildung in Pinder, Marienklage, Genius, I, 1919, S. 205 f. Stilistisch eng, kompositionell nicht verwandt ist das gleichfalls mittelrheinische Vesperbild aus Unna in Münster; vgl. Meier, Das Landesmuseum der Provinz Westfalen in Münster, I, Die Skulpturen, 1914, Nr. 145, Tafel 36 f.

Auch in den alemannischen Landen findet sich der älteste Typus der Marienklage in jüngerer Prägung wieder. Aus der Mitte des 14. Jahrhunderts ein zweites Vesperbild aus der Radolfzeller Gegend im Erzbischöflichen Museum zu Freiburg, sowie zwei Gruppen aus Oberrickenbach (vgl. Seite 100) und Graubünden im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich¹. Das ergreifende Bild der Kirche in Rechtenstein², dem Wetzlarer Bildwerke am nächsten verwandt, ist durch Überarbeitung entstellt. Ihm steht gleichartig das Vesperbild aus Deggingen im Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 81) gegenüber (vgl. oben Seite 20). Es zeigt eine große Selbständigkeit seines Schöpfers gegenüber den Vorbildern. Der Kopf Christi wird minder steil gesenkt, das Antlitz Mariä durch das Kopftuch tief überschattet. Der Mantel ist in Schüsselfalten gerafft, ein Zug, der sich übrigens schon in dem Bilde der großen Konstanzer Mutter Gottes (Abb. 21) findet. Das Degginger Werk stammt aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; aber es hat noch eine Spur der tiefen Eindringlichkeit der Jahrhundertmitte in diese Epoche der Verflachung des Gefühlslebens hinüber gerettet.

Eine nicht geringe Zahl von Bildwerken folgt den allgemeinen Zügen des älteren Typus. Der Körper Christi bleibt aufgerichtet; Rippen und Brustwunde treten häufig stark hervor. Der rechte Arm hängt steif herab. Der Radolfzeller Maria scheinen in der Komposition noch die Bilder aus Schwaigern im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 58)³ und aus S. Michael in Hall in der Haller Altertümersammlung zu folgen. Weiter gehören hierher die in der Auffassung selbständigere steinerne Gruppe der Stadtkirche in Wimpfen, die den Leib Christi aus dem Profil nach vorn rückt, endlich ein Bildwerk aus der Balinger Gegend in der Sammlung Volbach zu Münster i. W.

Eine Reihe von Bildwerken unterscheidet sich von den Vesperbildern der zweiten Gruppe lediglich durch die steilere Aufrichtung des Leibes Christi, dessen Hände nun aber gefaltet oder gekreuzt sind. Hierher gehören die Bildwerke auf dem Palmbühl bei Schömberg, bei Pfarrer Pfeffer in Lautlingen, aus Nellingsheim im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 61)⁴ und aus Lech im Vorarlbergischen Landesmuseum zu Bregenz.

Dem ältesten Typus der Vesperbilder, der bisher in immerhin nur wenigen Stücken nachgewiesen ist, steht im 14. und frühen 15. Jahrhundert ein jüngerer

¹ Inv. Nr. Dep. 945, 86 cm hoch, in roter Fassung, sowie Inv. Nr. L. M. 8525, 112 cm hoch.

² Abbildung in Kläiber, Die Kunstdenkmale des Oberamts Ehingen, 1912, S. 185.

³ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 108.

⁴ Desgleichen, S. 110.

gegenüber, der allgemeine Geltung erlangt. Es gibt in Deutschland keinen Bezirk, in dem er nicht anzutreffen wäre. Und er hat sich auch in Frankreich und in Italien gelegentlich durchgesetzt. Diese jüngere Form des Vesperbildes „hat den gespenstischen Lebensschein des Toten gelöscht, die dem Schrei nahe Erregung der Leidenden gedämpft, die ganze Gruppe in nahezu architektonische Feierlichkeit zurück beruhigt: der Sohn liegt in kaum merklicher Schrägung, fast horizontal, balkenstarr, mit über einander gelegten Händen. Die Mutter thront steil über ihm, nur das Haupt ist Christus zugewendet, die Falten schleifen königlich breit zu Füßen der Gruppe. Nie, daß der Kopf des Gekreuzigten völlig wild zur Erde schreit, selten, daß wenigstens sein rechter Arm, halbsteil herabsinkend, eine ferne Erinnerung an die Schöpfungen . . . herauf ruft“¹, die vorher als Beispiele der älteren Formgebung geschildert wurden.

In Schwaben zeigt diese Übergangsmerkmale das Vesperbild von Ingerkingen². Die, wie in den Bildwerken von Boppard und Unna, sehr klein gebildete Gestalt Christi liegt hilflos wagrecht im Schoße der Mutter; der rechte Arm Christi ist, gleich wie in den Bildwerken der älteren Gruppe, gesenkt. Auch das Gnadenbild im Hochaltare zu Tiefenbronn möchte in diesem Zusammenhange zu erwähnen sein. Es gibt zwar den Leib Christi nicht aufgerichtet, auch den Arm nicht gesenkt; aber Blut und Wunden sind, wie in den Bildwerken der älteren Gruppe, stark hervorgehoben. Überaus groß ist, wie im übrigen Deutschland, so auch in Schwaben, die Zahl der Bildwerke, die, mit mannigfaltigen kleinen Unterscheidungen, dem zweiten Typus folgen. Die frühesten in Schwaben erhaltenen stammen aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Die meisten entwickeln den Schoß Mariä in die Breite, lassen aber Haupt und Füße des Heilands seitlich noch stark darüber hinausragen, derart, daß die Gesamtform der Gruppe sich etwa in ein gleichseitiges Dreieck einbeschreiben läßt. Steiler sind nur die Vesperbilder in Steinhausen a. R.³ und in Nenningen (Abb. 82) gestaltet. Zu den breiter geformten Gruppen gehören die Holzschnitzwerke in Gutenzell⁴, Schelklingen⁵,

¹ Vgl. Pinder, Marienklage, Genius, I, 1919, S. 204.

² Vgl. Baum-Pfeiffer, Die Kunstdenkmale des Oberamtes Biberach, 1909, Tafel 9.

³ Desgleichen, Tafel 19.

⁴ Desgleichen, Tafel 8.

⁵ Vgl. Baum, Die Kunstdenkmale des Oberamtes Blaubeuren, 1911, S. 122.

Ditzenbach¹, Beuron, Unterweissach², Schömberg, Heiligenbronn, Geislingen (OA. Balingen), aus Welzheim (?) im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 65)³, in der Sammlung Oertel (aus der Gegend von Ehingen)⁴, endlich die Tonbilder in der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal, in der Wimpfener Dominikanerkirche (1416, Abb. 85), sowie aus Steinberg in der Frankfurter städtischen Galerie (vgl. Seite 128, Abb. 83, 84). Eine gemalte Darstellung, früher im Bogenfelde der Stadtkirche, jetzt im Kloster zu Blaubeuren⁵.

Es ist oben, Seite 37, bereits darauf hingewiesen worden, daß der kühlere und mehr auf repräsentative Wirkung ausgehende jüngere Typus der Marienklage ergreifende Wirkungen nicht ausschließt. Mag immer in den meisten Schöpfungen, wie in dem Tonbilde der Wimpfener Dominikanerkirche (Abb. 85), bewußt der Schmerz zurück gedämmt sein, um durch die ruhigere Formgebung der kleinen Gruppe eine monumentale Wirkung zu sichern, - welche Möglichkeiten auch dieser Typus bot, zeigt das ergreifende Bildwerk aus Steinberg. Das Haupt Christi ist hier, beinahe wie in den Schöpfungen der älteren Art, zurück gesunken, sein Leib eingefallen. Maria beugt sich, soweit es die Würde der Darstellung irgend zuläßt, über den toten Sohn. Ganz neu aber ist das Erlebnis der Hände, dieses Stützen des Hauptes mit zarten Fingern, die kaum die Last zu halten wagen, und diese unsagbar liebevolle Berührung des rechten Armes. Man muß das Vesperbild von Steinberg mit den Darstellungen in Wimpfen und Nenningen Zug für Zug vergleichen, um zu ermessen, welcher Ausdruckskraft ein großer Künstler auch im Beginne des 15. Jahrhunderts noch fähig war.

¹ Vgl. Baum, Die Kunstdenkmale des Oberamtes Geislingen, 1914, S. 81.

² Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 27.

³ Desgleichen, S. 112.

⁴ Abbildung im Kataloge der Sammlung Oertel, 1913, Nr. 17, Tafel 15.

⁵ Vgl. Baum, Die Kunstdenkmale des Oberamtes Blaubeuren, 1911, S. 54.

KUNSTGESCHICHTLICHE NACHWEISE

1. DIE WIMPFENER BILDNERKUNST

Die Ausgangspunkte für die Entwicklung der gotischen Bildnerkunst in Schwaben sind Wimpfen, Konstanz und Rottweil. Diese Orte übernehmen die Gotik von Straßburg und Freiburg. Otschwaben läßt Einwirkung von Würzburg erkennen. Auch nach Augsburg ist, wie das Grabmal des Wolfhart von Rot verrät (Abb. 110), um 1300 die Gotik durchgedrungen.

Am frühesten entfaltet sich die gotische Bildnerkunst in der Ritterstiftskirche S. Peter zu Wimpfen im Tal. Es ist eine umfangreiche Folge von Bildwerken, der man hier begegnet. Die südliche Querschiffwand ist als eigentliche Schauseite ausgebildet. Das Bogenfeld des zweitürigen Portales zeigt die Kreuzgruppe mit Ekklesia, Synagoge und Stiftern (Abb. 65, vgl. Seite 64 ff.), der Türpfeiler ein Standbild der Mutter Gottes (Abb. 29), das Türgewände auf beiden Seiten je drei Heilige (Abb. 97), außen Petrus und Paulus, seitlich zwei heilige Frauen, gegenüber einen Martyrer und eine Martyrerin mit Palmen. In der Leibung des Bogenfeldes stehen die Apostel als Bekrönung des Portalwimperges und der Fialen der Weltenrichter und Engel mit Leidenswerkzeugen; diese Darstellung des Jüngsten Gerichtes setzte sich ursprünglich über dem großen Fenster der Südwand fort; hier standen zwei Propheten und an der obersten Spitze ein Engel mit Olifantenhorn (Abb. 105), die sich heute in dem kleinen Museum am Kreuzgange der Kirche befinden. In den Blendbögen zu den Seiten der Fenster, die Raum für sechs Figuren bieten, ist ein heiliger Martin und als sein Gegenstück einer der heiligen drei Könige zu sehen; vier weitere Statuen an den Chorstreben.

Sämtliche bisher genannten Arbeiten, mit Ausnahme des Königs, sind Schöpfungen einer Werkstatt. Die Chronik des Burchard von Hall, der 1289 Dechant des Wimpfener Stiftes war und 1300 starb¹, erwähnt von seinem Vorgänger Richard von Ditenstein (1261—1278): „accito peritissimo in architectoria arte latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat

¹ Vgl. Monum. Germ. Hist. XXX, 1, Abdruck in Schäfer, Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen, Kreis Wimpfen, 1898, S. 203.

Franciae, opere Francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi iubet: idem vero artifex mirabilis architecturae basilicam yconis Sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam, fenestras et columnas ad instar anaglici operis multo sudore et sumptuosis fecerat expensis, sicut usque hodie apparet“. Ein Zeitgenosse also, der den Bau miterlebt, berichtet, ein Künstler, der gerade von Paris gekommen sei, habe die Architektur und den gesamten bildnerischen Schmuck mit viel Schweiß geschaffen. Dieser Bericht kann sich natürlich nur auf Entwurf und Leitung, nicht auf die gesamte Ausführung beziehen; und selbst in dieser Beschränkung noch ist er ungenau. Der Meister, der 1269 den Grundstein legte und um 1278 seine Arbeiten abschloß, mag in Paris gelernt haben: er kam unmittelbar von Straßburg. Wie der Bau, so ist auch die Bildnerkunst am Äußeren durchaus vom Straßburger Münster abhängig. Und zwar sind die Figuren des Lettners (um 1252) vorbildlich, die ihrerseits wiederum formale Beziehungen zu den Aposteln der 1248 geweihten Sainte-Chapelle in Paris zeigen¹. Der Wimpfener Bildhauer übernimmt von dem Straßburger Meister die Standfestigkeit der Figuren ohne eigentliche Ponderation, die schweren, mächtigen, kantigen Faltenzüge, sowohl in den fallenden, wie in den gerafften Teilen der Gewänder. Doch kann kein Zweifel sein, daß die Wimpfener Arbeiten wesentlich geringeren Wertes sind als die Straßburger Vorbilder; auch müssen in der Wimpfener Werkstatt mehrere Hände angenommen werden; das Bogenfeld, die Apostel, die Propheten und der Engel mit der Tuba verraten die Hand eines Gesellen, für dessen Art harte Bewegung, zumal starke Abbiegung des Oberkörpers von den Hüften an, bezeichnend ist.

Stehen die Figuren des Südportales auf dem Umwege über den Straßburger Münsterlettner mit den Aposteln der Sainte-Chapelle in Verbindung, so die Mutter Gottes am Mittelpfeiler mit der etwa auf das Jahr 1257 datierbaren Mutter Gottes vom nördlichen Querhausportal der Pariser Kathedrale².

¹ Vgl. die Rekonstruktion des Lettners von Knauth, Denkmalpflege, IV, 1902, S. 102ff. — Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen, 1907, S. 71ff., 91.

² Abbildung in Michel, Histoire de l'art, II 1, 1906, S. 155. Das Bildwerk hat unzählige Nachahmungen erfahren. Zu den frühesten gehören, neben den beiden Wimpfener Statuen, die Vierge de la porte dorée der Kathedrale von Amiens, gegen 1288, und, abgesehen von der Haltung des rechten Armes, die Mutter Gottes am Schreine der heiligen Gertrud in Nivelles, 1272. Zahlreich sind die Elfenbeinnachbildungen des späten 13. und beginnenden 14. Jahrhunderts; vgl. die Abbildungen in Beissel, Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters, 1909, S. 272, und in Michel, Histoire de l'art, II 1, 1906, S. 471.

Es sind vor allem die Motive des in mütterlichem Stolze zum Kinde erhobenen, von einem Tuche umrahmten Kopfes und des Übergreifens des rechten Armes, die in Wimpfen genau übernommen erscheinen.

Am Ende der siebziger Jahre, schon vor der endgültigen Aufstellung ihrer Statuen, verließ die Werkstatt Wimpfen, um die Chorpfeiler der Marienkirche in Reutlingen mit Bildwerken zu schmücken. Von ihnen hat sich lediglich eine gekrönte Heilige erhalten¹, deren Stil mit der Art der Wimpfener Südportalplastik völlig übereinstimmt. Weitere Werke dieser Werkstatt sind in Schwaben nicht nachzuweisen.

Es ist, trotz dem Berichte des Burchard von Hall, ein vergebliches Unterfangen, dem Meister des Südportales auch die Bildwerke im Chore der Wimpfener Kirche, die Mutter Gottes² mit einem der anbetenden drei Könige (Abb. 13) — der zweite steht am äußeren Gewände über dem Südportale, der dritte wurde nicht ausgeführt —, die Ordensstifter Antonius, Franziskus von Assisi, eine der frühesten deutschen Darstellungen des 1226 gestorbenen Heiligen, Bernhard von Clairvaux, den heiligen Thomas (Abb. 96), Stephanus und Nikolaus (?) zuzuweisen. Beziehungen bestehen vielleicht zwischen dem Engel mit dem Olifantenhorn und den Chorbildwerken; hingegen zeigen die großen Statuen des Südportales in ihrer erdigen Schwere keinerlei Verwandtschaft. Der Meister der Chorstandbilder, der wohl unter der Leitung des Architekten, doch selbständig schuf, ist ein zarter, feinfühligler Künstler. Seinen Gestalten fehlt die Härte und Festigkeit der Bildwerke am Äußeren; sie sind überschlang und wirken minder körperlich, obgleich sie den physischen Organismus selbst mehr sprechen lassen als die Südportalstatuen. Dies erhellt aus einer Vergleichung der beiden Muttergottesbilder. Die Mutter Gottes im Chor ahmt das Pariser Vorbild sorgfältiger nach als die Statue am Südportal. Deutlich wird das rechte Bein als Spielbein gekennzeichnet; allenthalben sind die Gelenke spürbar, der Faltenwurf im ganzen ist weicher und fließender. Dieselben Merkmale eines verfeinerten Stiles, der in der Betonung der Gelenke und des leichten, weichen Faltenwurfs sich französischer Art nähert, in dem Streben nach Überschlangheit aber deutsche Abstraktion des 14. Jahrhunderts vorwegnimmt, zeigen auch der anbetende König und die übrigen Figuren des Chores. Der Stil dieses Meisters ist außerhalb Wimpfens nirgends zu finden. —

¹ Abbildung in Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 9.

² Desgleichen.

Außer den Statuenfolgen in Wimpfen und Reutlingen scheinen im schwäbisch-fränkischen Grenzgebiete und in Niederschwaben um 1300 große Aufträge nicht vergeben worden zu sein. An der Südwand der Stuttgarter Stiftskirche entstand nach 1320, im Zusammenhang mit dem Chor Neubau, eine Tür, die im Bogenfelde den Gekreuzigten zwischen den stark geschwungenen Gestalten der Mutter und des Johannes, oben am Kreuz den Pelikan zeigt. Die Faltengebung ist fließend und weichlich. Die Stilstufe ist die gleiche wie an den Figuren des Fürsten der Welt und der Frau Welt des Baseler Münsters, sowie der Kreuzgruppe am südlichen Querhaus des Domes zu Regensburg¹ (vgl. im übrigen Seite 71). Bedeutender, von gewaltigerem Schwung, der steinerne Erzengel Michael in der Vorhalle von S. Michael in Hall (Abb. 98). Der Heilige steht, das rechte Bein vorsetzend, auf dem Drachen, den er mit dem Speere bändigt, den beide Hände fassen. Das lockenumwallte große Haupt wird von riesigen bemalten Holzflügeln umrahmt. Die Figur muß gegen 1320 entstanden sein; Würzburger Einwirkung liegt nahe. Wohl von dem nämlichen Meister die gleichfalls stark ausgebogene, fast lebensgroße steinerne Mutter Gottes mit dem Hasen in der Kirche zu Tübingental bei Hall². Eine unbehilfliche heilige Katharina, vielleicht aus dem Jahre 1343, aber altertümlich wirkend, in S. Katharina in Hall³. Am Turm der Deutschhauskirche in Heilbronn eine stehende Mutter Gottes aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Statuen der Mutter Gottes und einer weiblichen Heiligen an den Chorstreben der Kirche zu Tiefenbronn.

2. DIE MONUMENTALPLASTIK AM BODENSEE

Das heilige Grab in der Mauritiuskapelle des Konstanzer Münsters wird zuerst 1317 erwähnt. Seine Entstehung fällt indes zweifellos in das Ende des 13. Jahrhunderts. Die Umhüllung „ist ein mäßig hohes zweigeschossiges Zwölfeck in Sandstein mit einem kegelförmigen, von Wimpergen mit Palmetten flankierten Steindache. Die Ecken des Zwölfecks sind durch je drei gebündelte Säulen markiert, die Seiten mit einer Doppelreihe spitzbogiger, zweigeteilter Fenster durchbrochen“⁴. An den Ecken innen und

¹ Abbildung in Schinnerer, Die gotische Plastik in Regensburg, 1918, Tafel 6.

² Abbildung in Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 10.

³ Abbildung in den Kunstdenkmälern des Königreichs Württemberg, Gradmann, Jagstkreis, 1907, S. 521.

⁴ Vgl. Gröber, Das Konstanzer Münster, 1914, S. 172 ff.

außen Figuren, und zwar außen Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten, Anbetung der Könige, darüber, zwischen den Wimpergen, die Apostel, innen die Grabwächter, der Engel der Auferstehung, die Frauen am Grabe, sowie der Verfertiger der Salben, Hippokras. Unverkennbar sind auch hier, ähnlich wie in Wimpfen, mehrere Hände am Werke. Die Figuren im Inneren (Abb. 88, 89, 90) sind sorglicher und feiner gearbeitet als die Marienbilder (Abb. 9) oder gar die Apostel der Außenseite. Doch handelt es sich in Konstanz nur um Qualitätsunterschiede, nicht um stilistische Gegensätze. Das Konstanzer Denkmal ist die Schöpfung einer einheitlichen Werkstatt mit einem Meister und von ihm abhängigen Gesellen. Die Herkunft des Stiles erscheint noch nicht genügend geklärt. Am nächsten verwandt sind auch diesem Werke die Lettnerfiguren des Straßburger Münsters. Doch erscheint, gleich wie in Wimpfen, auch in Konstanz der Stil einfacher und derber; man vergleiche etwa den Verkündigungsendel und den Engel vom Grabe in Konstanz mit den Straßburger Statuen¹; übernommen sind Standfestigkeit der Figuren und Schwere der Falten.

Durchaus anderer Art ist das zweite Monumentalwerk, das sich am Bodensee erhalten hat, die in dem ersten Abschnitte, Seite 4 ff., 12, 14, eingehend gewürdigte, etwa 1310 entstandene Verkündigung des Überlinger Münsters (Abb. 1). Ihr Meister begegnet uns am Freiburger Münster wieder; seine Lehrjahre hat er vermutlich in Reims verbracht. Der klassische Kontraposto der Maria verrät, daß er in Reims Einwirkungen der Antike in sich aufgenommen hat. Andererseits zeigt der Kopf des Engels, dessen Vorbild im Kopfe des Reimser Verkündigungsendels zu finden ist², daß auch die unklassische französische Gotik auf den Künstler eingewirkt hat. Figuren wie die heilige Katharina in der Vorhalle des Freiburger Münsters³ mögen unmittelbare Vorläufer der Über-

¹ Abbildungen in Dehio und v. Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildnerkunst. 13. Jahrhundert, Tafel 20. — Schinnerer, Die gotische Plastik in Regensburg, 1918. S. 49 ff., leitet den Meister des heiligen Grabes in Konstanz aus dem oben S. 25 erwähnten Mainzer Kunstkreise ab und weist seiner Spätzeit einige Hauptwerke der Regensburger Bildnerkunst zu, die sich um das Erminoldgrabmal in Prüfening scharen. Die Einordnung der Regensburger Stücke in die Entwicklung des frühen 14. Jahrhunderts ist richtig; ihrer Zuweisung an den Meister des Konstanzer heiligen Grabes jedoch vermag der Verfasser nicht zu folgen.

² Abbildung der Reimser Verkündigung und eines weiteren verwandten Engels in Michel, Histoire de l'art, II 1, 1906, S. 150, 151.

³ Abbildung in Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, 1899, Tafel 6.

linger Denkmale sein. Nach der Vollendung der Überlinger Arbeiten kehrte er nach Freiburg zurück. Die Mutter Gottes auf der Innenseite des Hauptportalpfeilers und die zu ihr gehörigen Leuchterengel¹ zeigen die Weiterbildung seines Stiles; die Körper werden geschwungener, abstrakter; die Köpfe des Überlinger Engels und der beiden Freiburger Engel, rund mit hochgeschwungenen Brauen, schmalen, langgeschlitzten Augen, starkem Jochbein, lächelndem Munde und weichem Lockenhaar, stimmen unter einander ebenso sehr überein, wie sie ihre künstlerische Herkunft von dem Warnungengel der Freiburger Vorhalle, daneben auch von dem Engel der Verkündigung am Mittelportal in Reims, deutlich verraten. Während also in dem Konstanzer Heiligen Grabe der Straßburger Stil der Mitte des 13. Jahrhunderts nachwirkt, leitet die Überlinger Verkündigung sich von den Freiburger Werken um 1300 ab².

3. DER SCHMUCK DER ROTTWEILER FRAUENKIRCHE

Der Rheinstrom bedeutet dem geistigen Verkehr des alemannischen Volkes im 13. und 14. Jahrhundert weder Hemmung noch Scheidung. Wie das mystische Leben zwischen den Dominikanerinnenklöstern im Thurgau, im Elsaß, im Breisgau und im östlichen Schwaben hin- und herflutet, so sind auch die künstlerischen Beziehungen eng. Wir wissen, daß im 15. Jahrhundert Kaspar Schongauer von Augsburg nach Kolmar, der ältere Holbein nach Isenheim, Ludwig Schongauer von Kolmar nach Ulm übersiedelte. In den ersten Zeiten der Gotik ist es vor allem die elsässische Kunst, die das „opus francigenum“ dem übrigen alemannischen Lande übermittelte. In Freiburg und Wimpfen, in Reutlingen und Rottweil zeigt sich der unmittelbare Einfluß der Straßburger Münsterbauhütte. S. Thomas in Straßburg scheint die Mutterkirche aller schwäbischen Hallenkirchen zu sein. Die Wirkung der Lettnerfiguren des Straßburger Münsters auf die Anfänge der gotischen Bildnerkunst in Wimpfen und Konstanz ist schon betont. Die Plastik der West-

¹ Vgl. Schmitt, Das Heilige Grab im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, XV, 1919, S. 11.

² Als eine Art freier Kopie nach der Überlinger Maria muß, wenn anders sie alt ist, die lebensgroße Mutter Gottes auf dem Hochaltar in Mittelzell auf der Reichenau gelten. Antlitz von Mutter und Kind, Haarbehandlung, Gurt, Gewandsaum nötigen zu der Annahme, daß die Figur entweder im 19. Jahrhundert neu geschaffen oder durch völlige Überarbeitung einer alten Statue in ihren heutigen Zustand gebracht worden ist.

fassade des Straßburger Münsters wirkt über Freiburg auf das ganze Land am Oberrhein und bis nach Nürnberg¹. Eine weitere Welle der Befruchtung schwäbischer Kunst geht von den Figuren der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters aus.

Es handelt sich vor allem um die Standbilder der Heiligen Katharina und Elisabeth, Johannes des Täufers und Andreas², die zwischen 1331 und 1349 entstanden sein dürften. Der Stil weist auf die Bildwerke des beginnenden 14. Jahrhunderts in den Chorkapellen der Pariser Kathedrale zurück. Wir haben seine Merkmale im zweiten Abschnitte dieses Buches ausführlich gekennzeichnet. Der Überlinger Engel ist ausgeschwungen; aber die ganze Gestalt hat einen geschlossenen, verhältnismäßig schmalen Umriß; dennoch sind die Falten plastisch und tief. Das neue Schönheitsideal, das in den ersten Jahren des 14. Jahrhunderts in Paris aufkommt und nach 1330 in Straßburg eindringt, treibt die Schwingung weiter zu so starken Ausbiegungen, daß auf die Geschlossenheit des Umrisses endgültig verzichtet werden muß. Zugleich vermeidet sie die Körperlichkeit der Einzelformen, gibt die Falten flach und schmalrückig, läßt die Säume auf dem Körper unplastisch in unruhigen Linien hin und her laufen und liebt frei hängende Mantelzipfel mit zackigen Enden.

Der Stil der Figuren der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters wiederholt sich auf das genaueste in den Tumbafiguren des etwa 1340 entstandenen heiligen Grabes im Freiburger Münster³. Auch in den Statuen des Turmes der Rottweiler Frauenkirche ist er lebendig. Dieser Turm hat drei große Portale. Im Bogenfelde des Hauptportales ein mächtiges jüngstes Gericht. Christus übermächtig groß, der Oberkörper in strenger Vorderansicht, die Beine seitlich verschoben, in reichem, ganz abstraktem Faltengewand. Ihn umgeben Engel mit Posaunen und Marterwerkzeugen;

¹ Über die Beziehungen einiger Bildwerke der Sebalduskirche in Nürnberg zum Straßburger Stile vgl. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, 1914, S. 36.

² Abbildungen in Dehio und v. Bezold, Die Denkmäler der deutschen Bildnerkunst, 14. Jahrhundert, Tafel 24. Schmitt, Das Heilige Grab im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, XV, 1919, S. 13 f. Der heiligen Katharina möchte der Verfasser eine Sonderstellung nicht einräumen.

³ Vgl. die lehrreiche Gegenüberstellung der Straßburger und Freiburger Figuren in Schmitt, a. a. O., S. 12f. Schmitt hat als erster auch auf die Stilverwandtschaft zwischen diesen und den Rottweiler Arbeiten hingewiesen.

zu seinen beiden Seiten knien je drei bittflehende Heilige. Darunter, in einem schmalen Streifen, die Chöre der Seligen und Verdammten (Abb. 106). Im Wimperg dieses Portales nochmals der Heiland. Über die Stirnwand sind die Zwölfboten (Abb. 52, 53, 54) verteilt. Seitlich zwei kleine Treppentürme mit Portalen im Erd- und Obergeschoß; in den vier Bogenfeldern je zwei knieende Gestalten. An der Südwestecke eine mächtige stehende Mutter Gottes (Abb. 31). Im Bogenfelde des Südportales ein abgekürztes Weihnachtsbild: Engel, vor dem Sterne anbetend. An der Südwand die Propheten (Abb. 93, 94). Im Bogenfelde des Nordportales endlich, in zwei Streifen Verkündigung und Anbetung der Könige (Abb. 16). Die Nordwand ist frei von Statuen. Der Stil des großen Werkes ist nicht ganz einheitlich¹; die Arbeit scheint in den wenigen Jahren zwischen 1330 und 1340 vollendet; unter einem führenden Meister dürfte eine beträchtliche Zahl von Gesellen beschäftigt worden sein. Stellen wir die stark verwitterte Mutter Gottes in den Mittelpunkt der Untersuchung, Vertikalismus und Geschlossenheit des Umrisses sind gewahrt, das organische Wesen des Körpers aber ist völlig zurückgedrängt; die Falten sind schmalgratig und eng. Von gleicher Bildung etwa vier Propheten. Die anderen Propheten sind stärker geschwungen, teilweise stämmig, untersetzt und derber. In den Apostelgestalten ist die Schwingung im allgemeinen lebhafter; die Gewandsäume laufen spielerischer; einige Apostelköpfe sind geringwertig. Das Weihnachtsportal dürfte von dem führenden Prophetenmeister gemacht sein, der vielleicht auch auf die Gestaltung der Treppenturmbogenfelder Einfluß gehabt hat. Das jüngste Gericht und der Christus des Westportalwimpergs stehen der Art des Schöpfers der Apostel näher; das Marienportal hat ein geringerer Meister geschmückt. Die schmalrückigen Falten des Meisters der Straßburger Katharinenkapelle zeigen sich in den Figuren der Mutter Gottes und der besten Propheten; doch sind diese Gestalten in der Haltung ruhiger als die Straßburger Arbeiten. Daß der jüngere Straßburger Stil auch den Apostelmeister berührt hat, beweist das Haupt des Johannes (Abb. 54), das mit den Köpfen der Engel des Heiligen Grabes in Freiburg verwandt ist; im übrigen aber zeigt das ruhige Fließen des Gewandes eines Apostels (Abb. 52) auch Anklänge an den Stil der Vorhalle des Freiburger Münsters, während einige der geringeren

¹ Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 3ff. — Eine ausführliche Analyse der Rottweiler Bildwerke wird vom Verfasser im Kataloge der Rottweiler Lorenzkapelle vorbereitet.

Propheten die Beziehung zu den Statuen des mittleren Westportales am Straßburger Münster nicht verleugnen. Züge der Straßburger Westportalplastik und der Bildnerkunst der Freiburger Vorhalle mischen sich demnach mit Merkmalen des Stiles der Figuren der Katharinenkapelle; ja, in der Komposition des Jüngsten Gerichts scheinen sogar Erinnerungen an romanische Bogenfelder, wie jenes von Vézelay, nachzuwirken.

4. DIE ROTTWEILER SCHULE

Zweifellos hat die Rottweiler Hütte die Bildnerkunst am oberen Neckar beeinflußt. In Rottenburg wenigstens lassen sich Spuren dieser Wirkung nachweisen. Die ungewöhnlich gut erhaltene Mutter Gottes aus Weiler im Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 33), deren Haltung und Gewandbildung viel Verwandtschaft mit der Komposition der Rottweiler Mutter Gottes zeigt, mag ursprünglich am Portal von S. Moriz in Rottenburg gestanden sein, derselben Kirche, welche die Grabmäler der Hohenbergischen Familie birgt (Abb. 112, 113, 119), die gleichfalls stilistische Beziehungen zur Rottweiler Bildnerkunst aufweisen.

Wichtiger sind die großen Schöpfungen, die von der Rottweiler Schule in Augsburg, Gmünd und Eßlingen vollendet wurden. Die Rottweiler Hütte muß schon bald nach dem Beginn der Arbeiten an der Rottweiler Frauenkirche, zwischen 1330 und 1340, einen nicht geringen Teil ihrer Kräfte abgegeben haben. Allenthalben wurde schnell gearbeitet. Das mächtige Nordportal des Ostchores am Augsburgs Dome war laut Inschrift schon 1343 vollendet¹. Die Arbeiten am Langhause der Gmünder Heiligkreuzkirche waren 1351 anscheinend abgeschlossen. Das verhältnismäßig bescheidene Marienportal in Eßlingen erhielt wohl gleichfalls um 1340 seinen Schmuck².

Das Nordportal des Augsburgs Domes zeigt im dreistreifigen Bogenfelde (Abb. 15) unten Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, in der Mitte den Tod, oben die Krönung Mariä. Am Mittelpfeiler steht die Mutter Gottes (Abb. 32), im Gewände sieht man heute vier Heilige — ursprünglich waren es sechs Figuren —, und zwar den heiligen Ulrich und eine weibliche Heilige auf der einen, die Kaiserin Adelheid und eine weitere Heilige

¹ Vgl. S. 140, sowie Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, S. 6.

² Das Geschichtliche in Hartmann, a. a. O. S. 17 ff. Der Zuteilung der Arbeiten an bestimmte Hände vermag der Verfasser nicht immer zu folgen.

auf der anderen Seite. Über dem Portale wurde etwas später die Hochwand mit Blendbogen geschmückt, darin in zwei Reihen unten neun alttestamentliche sitzende Könige, darüber die thronende Mutter Gottes, von Sibyllen und Propheten umgeben, zu sehen sind.

Am Langhause der um 1330 begonnenen Heiligkreuzkirche in Gmünd zeigt das Westportal keinen Figurenschmuck im Bogenfelde, seitlich jedoch je eine Bischofsstatue. Die heute am Mittelpfeiler aufgestellte Mutter Gottes (Abb. 36) befand sich früher in der Johanniskirche, scheint indes für ihren jetzigen Platz vorbestimmt gewesen zu sein. Das Nordportal zeigt im Bogenfelde in zwei Streifen Geburt Christi und Anbetung der Könige, seitlich die lebensgroßen Statuen der Verkündigung (Abb. 2); das Bogenfeld des Südportales stellt, gleichfalls in zwei Streifen, Tod und Krönung Mariä dar (Abb. 92). An den Strebepfeilern des Langhauses Prophetenstandbilder.

Von dem ältesten der drei Portale der Eßlinger Frauenkirche endlich ist nur der Schmuck des Bogenfeldes erhalten; man sieht in drei Streifen Geburt Christi und Anbetung der Könige, den Tod und die Krönung Mariä.

Die Zahl der an diesen Arbeiten beteiligten Hände ist nicht gering, der Stil keineswegs einheitlich. Die edle Gestalt der Kaiserin Adelheid am Augsburger Portal¹ trägt, von der Schwingung abgesehen, noch hochgotisches Gepräge. An monumentaler Einfachheit übertrifft sie sämtliche Rottweiler Figuren. Hingegen zeigen die übrigen Augsburger Statuen unverkennbar eine Weiterbildung des Rottweiler Stiles. Die Mutter Gottes (Abb. 32) wirkt wie eine noch mehr in die Fläche gepreßte Wiederholung der Rottweiler Maria (Abb. 31); die Falten haben noch mehr linearen und zugleich spielerischen Charakter erhalten; das freie Mantelende bildet kleine orgelpfeifenartige Röhren mit Wellensaum. Die überlebensgroße steinerne Mutter Gottes in der Klosterkirche zu Kaisheim², im 18. Jahrhundert gefaßt (Abb. 34), zeigt diesen abstrakten Stil bis zur letzten Folgerichtigkeit durchgeführt. Die Gmünder Maria (Abb. 36) erscheint daneben weichlicher, unbestimmter; doch weist auch ihr flächiger Charakter und der lineare Stil der Falten auf keine spätere Zeit als 1340 bis 1350.

Das Bogenfeld des Augsburger Nordportales zeigt die Beziehung zur Kunst der Rottweiler Statuen deutlicher, als es die Standbilder in Augsburg vermochten. Doch besteht kompositionell kein Zusammenhang zwischen den

¹ Abbildung in Hartmann, a. a. O., Tafel 9.

² Vgl. Riehl, Bayerns Donaulal, 1912, S. 142.

beiden Marienleben (Abb. 15, 16); das Augsburger Werk ist weit ausdrucksvoller, der in tiefer Andacht niederknieende greise König voll Inbrunst; die Rottweiler Darstellung wirkt, mit ihm verglichen, äußerlich, wie ein nichts-sagendes Ornament.

Das Eßlinger Bogenfeld stimmt im Gegenständlichen mit dem Augsburger Tympanon überein; an der Gmünder Heiligkreuzkirche sind die gleichen Vorgänge über zwei Bogenfelder verteilt. Das Bogenfeld des Gmünder Südportales, Tod und Krönung Mariä darstellend (Abb. 92), mit weichlichen ausdruckslosen Gestalten in Gewändern mit fließendem Faltenwurf, ist die geringste und jüngste der erhaltenen Leistungen. Sein Schöpfer ist wohl der Meister der Mutter Gottes vom Westportal (Abb. 36); er dürfte auch die beiden Bischöfe am Westportale geschaffen haben. Hier kündigt sich schon der Stil der Gmünder Chorplastik an (vgl. unten, S 102 ff.). Woher er kommt, bedarf noch der Aufhellung¹. Weitaus bedeutender das Nordportal mit den großen Standbildern der Verkündigung (Abb. 2) und dem Bogenfeld mit Geburt Christi und Anbetung der Könige². Auf die Bedeutung der Verkündigung ist Seite 12 ff. hingewiesen. Der breit-eckige Stil ihrer Statuen wiederholt sich in jeder Figur des Bogenfeldes; es ist die im unteren Streifen des Augsburger Tympanons angeschlagene Weise, reicher und folgerichtiger. Man kann sich keinen größeren Gegensatz innerhalb der gleichen Zeit vorstellen als die schwächliche Weichheit des Gmünder Südportales und der ungemein lebendige starke Ausdruck abstrakter zackiger Flächen an der Marien-tür der Nordwand. Neben ihr erscheint das ihr verwandte Portal der Eßlinger Frauenkirche als immerhin wesentlich bescheidenere Leistung. Das letzte Ausklingen des Rottweiler Stiles zeigen die Figuren an der Hochwand über dem Nordportale des Augsburger Domes.

Etwa die gleiche Stilstufe wie die Gmünder Mutter Gottes zeigt der thronende hl. Nikolaus des Überlinger Münsters (Abb. 101).

Wendet man sich von dem ausdrucksstarken Gmünder Nordportale zu dem ältesten Portale am Ulmer Münster, das, laut Inschrift, 1356 für die alte Pfarrkirche ennet velt geschaffen und später an das Münster übertragen

¹ Auch in Frankreich beobachtet man um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine Wandlung des abstrakt-linearen Stiles in das Weichliche und Malerische. Als Beispiele seien die Marienbilder im Louvre und in Ecouis (Vitry et Brière, Documents de sculpture française au moyen âge, 1904, Tafel 95, Nr. 8, 10, 11) genannt.

² Abbildung in Hartmann, a. a. O., Tafel 11.

wurde, so erlebt man den gleichen Eindruck, wie wenn man sich von der Handschrift einer eigenwilligen Persönlichkeit einem kalligraphischen Schriftstück zuwendet. Die Vorzüge dieses Werkes, das von einem noch in der Hochgotik wurzelnden Meister geschaffen sein dürfte, sind Seite 17f. und 46 gewürdigt worden.

5. DIE GRABMÄLER DES FRÜHEN 14. JAHRHUNDERTS

Außer den in den großen Hüttenverbänden schaffenden Künstlern muß in Schwaben eine große Zahl tüchtiger Einzelmeister tätig gewesen sein. Dies beweisen die Grabmäler, von denen die meisten sich schwer in einen weiteren Zusammenhang einordnen lassen. Sie zeigen die Bildnisgestalt des Toten.

Das Denkmal des im Jahre 1161 gestorbenen Bischofs Günther von Speier, des Hauptstifters des Klosters Maulbronn in der Klosterkirche zu Maulbronn dürfte um 1300 unter starker Anlehnung an ein Vorbild des 12. Jahrhunderts gefertigt sein¹. Das früheste Grabdenkmal entschieden gotischen Charakters befindet sich in der Klosterkirche zu Alpirsbach; es stellt vielleicht einen Herzog von Teck dar²; das Antlitz, auf beiden Seiten von einer großen Locke umrahmt, ist stark zerstört; der Kopf ruht auf einem Kissen; das Gewand, am Oberkörper glatt anschließend, fällt vom Gurt an in steilen, kantigen Falten. Verwandten Stiles, doch reicher, das Doppelgrabmal des Grafen Ulrich mit dem Daumen von Wirtenberg und seiner Gattin, der Herzogin Agnes von Liegnitz, in der Stuttgarter Stiftskirche (Abb. 109). Beide starben 1265 und wurden in Beutelsbach beigesetzt. Um 1321 wurden ihre Gebeine in die Stuttgarter Stiftskirche übertragen. Das Grabmal muß bald nach 1265 entstanden sein. Der Graf trägt das lange, gegürtete Gewand, wie es die Naumburger Stifter zeigen; und die weich geschwungenen Mantelfalten der Herzogin sind, wie das 1281 errichtete Grabmal der Gräfin Anna von Hohenberg, der Gemahlin Rudolfs von Habsburg († 1281), im Baseler Münster³ lehrt, im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts wohl möglich. Die Gesichter sind unverkennbar, im Sinne des 13. Jahrhunderts, idealisiert.

¹ Ungenügende Abbildung in Paulus, Maulbronn, ², 1889, S. 5.

² Die Herzöge von Teck waren seit der Mitte des 13. Jahrhunderts Schutzvögte von Alpirsbach.

³ Abbildung in Moriz-Eichborn, Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters, 1899, Tafel 17.

Das Erzgrab des Bischofs Wolfhart von Rot († 1302) im Augsburger Dome¹ (Abb. 110, 111) haben seine Künstler in berechtigtem Stolz mit ihrem Namen versehen:

† OTTO . ME . CERA . FECIT . CVNRATQVE . PER ERA.

Es ist eine der gewaltigsten Leistungen der deutschen Gotik. Die meisten deutschen Grabfiguren dieser Zeit weisen einen seltsamen Widerspruch auf: die Gestalten sind lebend dargestellt; die Hände greifen an das Schwert, halten den Schild, tragen ein Kirchenmodell. Die Augen sind geöffnet. Die Köpfe ruhen auf Kissen. Dennoch fallen die Gewänder wie bei aufrecht stehenden Figuren, so daß, wie Julius Lange sich treffend äußert², der Eindruck von „lotrecht stehenden Gestalten“ entsteht, „die wagrecht niedergelegt“ sind. Man hat diesen Zwiespalt später häufig durch Weglassen des Kissens beseitigt, nachdem das Tumbengrab durch die aufrecht stehende Grabplatte ersetzt war; der schöne Ulrich von Ahelvingen (Abb. 115) wirkt denn auch als reine Standfigur. Das 13. Jahrhundert aber hat in seltenen Fällen den Ausweg gefunden, die Dargestellten tatsächlich liegend zu zeigen, so im Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gattin Mechthild im Dome zu Braunschweig. Den Abgeschiedenen als Leiche zu kennzeichnen war in Deutschland eine Neuerung der Künstler Otto und Konrad. Das Bildnis wirkt, zumal mit zeitgenössischen Arbeiten verglichen, sehr realistisch. Dennoch ist die Überschlankheit des Körpers, ist die mit Worten nicht zu beschreibende Herbheit des asketischen Greisenkopfes, die schwingende Faltengebung der Kasula bewußt angestrebter Stil, und zwar ein Stil, wie er in Schwaben, auch in Augsburg im allgemeinen erst dreißig Jahre nach der Vollendung dieses Grabmals erreicht wird (vgl. Abb. 32). Augsburg besitzt wenig gotische Arbeiten des 13. Jahrhunderts. Die Wandgemälde in S. Peter³, voll monumentaler Größe, zeigen noch durchaus Adel und Standfestigkeit der Hochgotik. Man wird auch in dem Grabmal Wolfharts von Rot das repräsentative Element nicht völlig vermissen; doch stärker als alle Diesseitigkeit wirkt hier bereits das Jenseits. Ein starker Hauch der Mystik kommt dem Betrachter aus diesen Zügen entgegen, derselben Mystik, deren Unterton in der Randschrift mitschwingt:

¹ Vgl. Kemmerich, Das Grabmal des Bischofs Wolfhart von Augsburg, Archiv für die Geschichte des Hochstiftes Augsburg, I 1, 1909, S. 23 ff.

² Vgl. Lange, Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst, 1903, S. 240.

³ Abbildung des Zustandes vor der Erneuerung in der Zeitschrift des Historischen Vereines für Schwaben und Neuburg, XXI, 1894, S. 139.

† HAC . SVNT . IN . FOSSA . VVOLFHARDI . PRESVLIS . OSSA.

Der 1359 gestorbene Graf Albrecht von Hohenberg, Bischof von Freising, ließ seinen Eltern, der 1329 gestorbenen Gräfin Irmengart von Wirtenberg und dem Grafen Rudolf von Hohenberg, wahrscheinlich nach dessen Tode, 1336, vielleicht von einem Meister der Rottweiler Hütte in der Hohenbergischen Grablege, der Stiftskirche S. Moriz zu Rottenburg, Grabmäler errichten; sein eigenes Grabmal kann nicht vor 1349, dem Jahre seiner Infulierung, entstanden sein (Abb. 112, 113, 119). Diese Werke bedeuten weder dem Augsburgener Grabmal, noch der Rottweiler Bildnerkunst gegenüber etwas Neues. Ebenso wenig wird das Augsburgener Vorbild von dem Bildnis des heiligen Konrad auf dessen Tumba in der Konradskapelle des Konstanzer Münsters oder von dem ältesten erhaltenen, aus dem Jahre 1342 stammenden, Abtgrabmal in Mittelzell auf der Reichenau erreicht.

In den Rittergrabsteinen bleibt, wie bereits oben, Seite 16, erwähnt wurde, die hochgemute Art des 13. Jahrhunderts länger erhalten. Eine stattliche Folge ist auf uns gekommen. An den Herzog von Teck in Alpirsbach, den Grafen Ulrich mit dem Daumen in Stuttgart, den Grafen Rudolf von Hohenberg in Rottenburg schließen sich das eindrucksvolle Bildnis des Ritters Rezze von Bächlingen in der Kirche zu Bächlingen, † 1324¹, das stolze Grabmal des Albrecht von Hohenlohe-Möckmühl in der Kirche zu Schöntal, † 1338 (Abb. 114)², die leicht und frei, noch im Sinne der Klassik kontrapostierte Gestalt des Ulrich von Ahelvingen († 1339) in der Stiftskirche zu Ellwangen (Abb. 115), die Grabmäler des Rudolf von Halberingen († 1342) in der Kirche zu Herrlingen (Abb. 116), des Heinrich von Zipplingen († 1346) in der Stadtkirche zu Donauwörth, ein Ritterkopf aus Untertürkheim im Stuttgarter Landesmuseum³. Auch die strengen, unbewegten Bildnisse des Grafen Friedrich von Öttingen († 1358) und seiner Gattin in der Klosterkirche zu Kirchheim im Ries, sowie das Grabmal der Margareta Ebner († 1351) in Maria Mödingen dürfen hier noch angereicht werden.

Den zuletzt genannten Denkmälern ist eine in Anbetracht der Entstehungszeit in der Mitte des 14. Jahrhunderts ungewöhnliche Feierlichkeit und Ruhe

¹ Abb. in den Kunstdenkmälern des Königreichs Württemberg, Gradmann, Jagstkreis, 1907, S. 747.

² Vgl. Essenwein, Beiträge zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter, V, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1880, S. 326 ff.

³ Abb. in Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 110.

der Haltung eigen, sowie ein Verzicht auf jeglichen Schmuck. Man darf in dieser Ruhe und Einfachheit, die an längst vergangene Zeit gemahnen, Merkmale schwäbischer Art erblicken. Dies wird um so deutlicher, wenn wir die besprochenen Grabmäler mit einem Beispiele fränkischer Kunst auf schwäbischem Boden vergleichen. Das Grabmal eines Ritters von Bopfingen in der Blasiuskirche zu Bopfingen, 1695 vor allem in der Bildung des Schildes verändert (Abb. 117), stimmt stilistisch mit dem Grabmal des Ekro vom Steren († 1343) in der Würzburger Bürgerspitalkirche überein¹. In beiden Fällen ist der ungewöhnliche Tartschenschild der künstlerische Vorwand für die starke Ausbiegung der Figur. Stellung der Beine auf dem Löwen, Haltung der Arme und des Kopfes, selbst die etwas äußerliche Durchbildung der Gesichtszüge mit starken Stirnfalten, dies alles verrät die Hand des nämlichen fränkischen Meisters. In der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts setzt sich in Schwaben dann auch in den Grabmalfiguren die in der Wandplastik schon seit dem Beginn des Jahrhunderts üblich gewordene Schwingung durch.

Neben der monumentalen Darstellung des Bildnisses des Toten in der hier gekennzeichneten Weise bildet sich in Augsburg seit 1321 die im vorigen Abschnitte, Seite 48, gekennzeichnete Steinepitaphienform aus, die den Verstorbenen, von Heiligen empfohlen, vor der Mutter Gottes knieend zeigt. Es sind Arbeiten handwerklichen Charakters; teilweise verraten sie den Einfluß der Bildnerhütte des nördlichen Domportales².

6. DIE HOLZ- UND METALLBILDNEREI DES FRÜHEN 14. JAHRHUNDERTS

Im ersten Abschnitte dieses Buches, Seite 20 ff., sind die Gründe der Seltenheit selbständiger Einzelbildwerke im Beginne des 14. Jahrhunderts dargelegt worden. Das Andachtsbild mußte durch die Mystik erst geschaffen werden. Der Stil der Einzelwerke unterscheidet sich in nichts vom Stile der in Bildfolgen vereinigten Denkmäler; höchstens ist die Qualität der dem Auge

¹ Vgl. Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, 1911, S. 70 ff., Tafel 22.

² Vgl. Schröder, Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges, Jahrbuch des Historischen Vereins Dillingen, X, 1897, XI, 1898. Abbildungen des Grabmals des Ulrich Burggraf in Kehler, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, II, 1909, S. 222, des Epitaphiums des Bursners Heinrich, † 1348, in Riehl, Augsburg, Berühmte Kunststätten 22, 1903, S. 18.

des Andächtigen näher gebrachten Kunstwerke bedeutender. Das Material ist für den Stil belanglos. Um so leichter müßte es sein, so sollte man annehmen, in den Schöpfungen eines Bezirkes stilistische Gemeinsamkeiten, Abhängigkeit der Einzelbilder von der großen Monumentalplastik nachzuweisen. Diese Abhängigkeit ist keineswegs vorhanden. Die Kraft der künstlerischen Quellen, die Zahl der neben der Haupthütte allmählich erstehenden Werkstätten einzelner Meister ist zu beträchtlich, als daß man den Stil eines Kunstkreises auf eine bequeme Formel bringen könnte. Groß ist die Zahl der Werke, selten die Möglichkeit, mehrere von ihnen als Schöpfungen eines Meisters oder einer Werkstatt zusammen zu ordnen.

Die Andachtsbilder, die aus der Zeit um 1300 erhalten sind, waren wohl in Nischen oder an Pfeilern über den Altartischen der Verehrung ausgesetzt; Steinwerke mögen auch am Äußeren ihren Platz gehabt haben. Die meisten sind Werke von mächtigen Maßen, oft überlebensgroß. Ihr Stil begleitet die Stilwandlungen der Monumentalplastik in allen Phasen. Andererseits sind berühmte Gnadenbilder jahrzehnte-, selbst jahrhundertlang in der ursprünglichen Komposition nachgebildet worden. Wir haben die Wandlungen des Stiles an der sich nicht verändernden Grundform im ersten und zweiten Abschnitte unseres Buches genauer verfolgt (Seite 26 f., 52 ff.). Häufig sind archaisierende Züge in Schöpfungen jüngerer Stilepochen aus der freien Wiederholung älterer Gnadenbilder zu erklären. So geht das Vesperbild aus Deggingen (Abb. 81) zweifellos auf einen Typus aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts zurück; es zeigt ihn aber in der Ausprägung der siebziger Jahre. Auch Abgelegenheit von der Heerstraße fördert Altertümlichkeiten der Formgebung. Der unten, Seite 112, erwähnte segnende Heiland aus Steinen (Kt. Schwyz) im Historischen Museum zu Basel zeigt noch Elemente des romanischen Stiles.

Die Zahl der aus dem Ende des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts erhaltenen Holzbildwerke ist gering.

Die Figuren einer Heimsuchungsgruppe aus der Gegend von Gmünd im Germanischen Museum zu Nürnberg (Abb. 3). Darstellungen der Maria im Wochenbett (Abb. 11, 12; vgl. S. 47) aus Heggbach und Buchau im Bayrischen Nationalmuseum zu München und im Stuttgarter Landesmuseum; ein drittes alemannisches Schnitzwerk dieser Art, aus der Westschweiz, im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (L. M. 13065).

Daselbst ein mächtiger stehender König, von einer Anbetung, 141 cm

hoch, aus Adelwil bei Sempach, aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, groß, feierlich und dennoch weltlich (L. M. 10375). Ein König aus dem Dominikanerinnenkloster in Kazis (L. M. 8919) und ein ebendaher stammender Simeon (L. M. 8921) von einer Darstellung im Tempel zeigen schon die Züge der Mitte des 14. Jahrhunderts.

Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg erwarb 1907 aus dem Kufsteiner Kunsthandel das Lindenholzbildwerk einer stehenden Mutter Gottes aus dem Beginn des 14. Jahrhunderts¹. Der Figur liegt der Typus der Mutter Gottes vom nördlichen Querhausportal der Pariser Kathedrale oder der *Vierge de la porte dorée* von Amiens zugrunde. Ihr unmittelbares Vorbild aber dürfte, der Kopfbildung nach zu schließen, die Mutter Gottes im Chore der Stiftskirche zu Wimpfen sein. Das Wimpfener Bild ist großartiger und eindrucksvoller; aber auch die verkleinerte Holznachbildung trägt noch monumentalen Charakter. Ein typisches Beispiel nicht der Übernahme französischer, sondern der Kreuzung welscher und alemannischer Formgebung bietet etwa die stehende Mutter Gottes aus der Vorburgenkapelle zu Delsberg im Berner Historischen Museum². Im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich eine stattliche Maria aus S. Jodok zu Luzern (L. M. 12063), auf der ausgehöhlten Innenseite mit Engeln bemalt, ferner eine kleinere Mutter Gottes (L. M. 10427). In der Sammlung Mühleisen in Hesselental eine Maria im Stile der Heimsuchung des Germanischen Museums (Abb. 3). Die mächtige Mutter Gottes des Berliner Museums aus Kirchheim im Ries (Abb. 30)³, ein von französischen Vorbildern zweifellos unabhängiges Werk, kennzeichnet, trotz starker Zusammenfassung der Form im Sinne der Gmünder Mutter Gottes (Abb. 36), das rechte Bein noch deutlich als Spielbein. In der Karlsruher Sammlung eine goldgefaßte Statue vom Bodensee (Abb. 35; vgl. S. 23), eines der schönsten Beispiele des Stiles um 1340.

Deutlich zeigt sich das Herauswachsen aus der Überlieferung des Westens in der thronenden Mutter Gottes von Maulbronn (Abb. 20; vgl. S. 20, 49); ihr ursprüngliches Vorbild muß noch gefunden werden; daß es ein namhaftes Gnadenbild war, beweist das Vorkommen des Maulbronner Typus in einem so

¹ Vgl. Josephi, *Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum*, 1910, S. 105, Nr. 208.

² Abbildung im Führer durch das Bernische Historische Museum, 1916, bei Seite 56.

³ Vgl. Volbach, *Zwei neu erworbene schwäbische Plastiken des 14. Jahrhunderts*. Amtliche Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, XL, 1918, S. 5 ff.

entfernten Orte, wie der S. Jakobskirche in Löwen¹. Eine Anzahl von Darstellungen der thronenden Mutter Gottes zeigt, wie die edle Körperlichkeit des 13. Jahrhunderts allmählich beseitigt und durch abstrakte Züge ersetzt wird, die den geistigen Ausdruck gesteigert erscheinen lassen. Man muß nur die große Mutter Gottes (Abb. 21; vgl. S. 20, 49), die heute in der Silvesterkapelle des Konstanzer Münsters aufbewahrt wird, mit dem Maulbronner Gnadenbilde (Abb. 20) vergleichen, um den Gegensatz der körperlich beruhigenden und der geistig erregenden Form zu erkennen. Die Muttergottesbilder von Stockach (Abb. 17), Altglashütte (Abb. 18, 19), wahrscheinlich aus Mariazell in der Sammlung Rieffel in Frankfurt a. M., aus Überlingendorf (Abb. 22), deren Kopftypus Beziehung zu den weiblichen Köpfen der Vorhalle des Freiburger Münsters zeigt, aus Freiburg (Abb. 24) und Mauren (Abb. 25), weitere aus Pfullendorf, früher bei Löwental in Stuttgart, im Schlosse des Grafen v. Bissingen-Nippenburg zu Schramberg, in Kaufbeuren, München (Sammlung Oertel), Oberstadion, Ravensburg (Sammlung Schnell), Sarnen², Weilheim bei Hechingen, Zürich (Schweizerisches Landesmuseum, aus Dallenwil, L. M. 10530, Brüderen, L. M. 11669, Winikon, L. M. 10558 und aus der Innerschweiz, L. M. 11768), Basel (Historisches Museum, aus der Westschweiz, Inv. Nr. 1899—73, wohl nach französischem Vorbilde) kennzeichnen Zwischenstufen.

Eine etwa drei Meter hohe aufrechte Christusfigur, aus Pfullendorf, um 1350 im Erzbischöflichen Museum zu Freiburg i. B. Über die frühesten Christus-Johannesgruppen visionären Ursprungs, aus Schülzburg (Abb. 56), Adelhausen, in der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen, aus Sigmaringen (Abb. 57), und die Entartung des Bildtypus (Abb. 58) vgl. S. 57 ff.

Ein strenger Kruzifixus in der Stadtpfarrkirche zu Biberach³. — Am Bodensee hat sich, unter dem Einfluß der Mystik, der Stil abstrakter Bildung des Körperlichen zugunsten stärksten seelischen Ausdruckes zur höchsten Vollendung entwickelt. Die Stuttgarter Kreuzgruppe (Abb. 67, 68, 69) und das Radolfzeller Vesperbild (Abb. 79, 80), Schöpfungen des gleichen Meisters, sind Seite 23, 76 gewürdigt worden. Stilverwandtschaft mit diesen Werken zeigen ein zweites Vesperbild aus Radolfzell im Freiburger Erzbischöflichen Museum, zwei Marienklagen aus Oberriekenbach (Dep. 945)⁴ und Grau-

¹ Vgl. Destrée, *La sculpture brabançonne au moyen âge*, 1894 ff., S. 61.

² Abbildung in Durrer, *Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, 1917, S. 696.

³ Vgl. Baum-Pfeiffer, *Die Kunstdenkmale des Oberamtes Biberach*, 1909, S. 49.

⁴ Abbildung in Durrer, *a. a. O.*, S. 445. — Vgl. auch S. 78.

bünden (L. M. 8525) im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (vgl. auch S. 112).

Drei strenge Darstellungen Christi im Grabe in Maria Mödingen, aus der Rottweiler Gegend, im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 72)¹ und im Museum zu Freiburg im Üchtland; alle drei Bildwerke zeigen, wie der Leichnam Christi im heiligen Grabe des Freiburger Münsters, den Unterkörper völlig, Haupt und Brust zum Teile eingehüllt.

In der Rottweiler Lorenzkapelle und im Hohenzollerischen Landesmuseum der Burg Zollern eine Folge Christi und der Apostel aus Laiz (Abb. 51). Noch dem Ende des 13. Jahrhunderts entstammt der jugendliche Täufer aus Schülzburg (Abb. 50) in der Sammlung Oppenheim zu Berlin. Ein hl. Paulus, aus der Gegend von S. Blasien, im Stile der Rottweiler Propheten, in der Sammlung Rieffel zu Frankfurt a. M. Am Gestühle der Stadtkirche in Markgröningen ein hl. Christophorus² und andere Figuren. Ein hl. Diakon, aus Kazis (L. M. 8920) und ein feierlich thronender Bischof aus Adelwil (Kt. Luzern) (L. M. 10374) im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich. Zwei stehende Leuchterengel, aus S. Katharinental, in der Sammlung Burk zu Girsberg³. —

In der Schatzkammer von Reichenau-Mittelzell haben sich drei Reliquien-schreine mit Goldschmiedearbeiten des 14. Jahrhunderts erhalten, die unsere Kenntnis des figürlichen Stiles und vor allem des Gruppenbaues in der schwäbischen Plastik wesentlich fördern. Denn wenn gleich die Kostbarkeit des Materials und die Kleinheit der Silbertafeln eine größere Sorgfalt ermöglichen als Stein und Holz, — das künstlerische Wollen einer Zeit spricht sich dennoch in jedem Material in verwandter Weise aus. Gleich den Buchbildern haben auch diese Arbeiten den Vorzug guter Erhaltung.

Das wichtigste unter den drei Reliquiaren ist der Markusschrein, mit Darstellungen aus Marienleben und Passion an den Lang-, zwei Bildern, die sich auf die Geschichte der Reliquien des heiligen Markus beziehen, auf den Schmalseiten. In diesen Arbeiten ist das Gefühl für das organische Leben des Körpers noch nicht erstorben; auch die monumentale Auffassung des 13. Jahrhunderts ist in Vorgängen, wie der Verkündigung oder der mächtigen Auferstehung, noch gewahrt. Daneben spürt man in den Bildern des Leidens und auch in dem anmutigen Verkehr zwischen Mutter und Kind in der Darstellung

¹ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 118.

² Vgl. Baum, a. a. O., S. 29.

³ Abbildung in Rahn, Kunstdenkmäler des Kantons Thurgau, 1899, S. 224.

der Geburt Christi (Abb. 10; vgl. Seite 46) deutlich die Gefühlsweise der Mystik. Das Werk muß um 1300 entstanden sein. Stilistisch stehen den Bildern des Markusschreines die beiden Martyrien der heiligen Fortunata, Durchsägung des Hauptes und Enthauptung (Abb. 99) an den Schmalseiten des Fortunataschreines, nahe. Gleichfalls noch aus den Anfängen des 14. Jahrhunderts stammt der Schrein der Heiligen Johannes und Paulus mit Darstellungen der Passion (Abb. 60), der Evangelisten und einzelner Heiliger. Der Stil ist schon unruhiger und beginnt abstrakter zu werden, zum Beispiel in der Darstellung des Gekreuzigten; Beziehungen zu den Zeichnungen der *Biblia pauperum*¹, die heute im Konstanzer Rosgartenmuseum aufbewahrt wird, sind nicht zu verkennen.

Im Zusammenhange mit diesen Arbeiten seien das Büstenreliquiar des hl. Pantalus, um 1270, aus dem Baseler Münster, im Historischen Museum zu Basel (Inv. 1882—87) und die silberne Kreuzgruppe mit den großen, Reliquienbehälter tragenden Engeln genannt, die aus dem Baseler Münsterchatze in das Berliner Kunstgewerbemuseum gelangte².

7. DIE GMÜNDER SCHULE

Wer sich vom Langhause der Gmünder Heiligkreuzkirche den beiden Portalen des Chores zuwendet, dem Passionsportal auf der Nord- oder dem Weltgerichtsportale auf der Südseite, „der mag einen ähnlichen Eindruck empfangen, als würde er unversehens von der rauschenden Fanfare eines bis dahin verborgenen, reich besetzten Orchesters begrüßt, eine solche Überfülle von figürlicher Dekoration tritt ihm hier entgegen. Diese begnügt sich nicht mit dem Tympanon und den Gewänden; sie dringt — zum erstenmal auf schwäbischem Boden — auch in die Kehlen der doppelten Archivolten vor, und, das Portal zu einer Vorhalle erweiternd, schafft sie sich in dieser ein zweites Schaugerüst, das sie abermals mit einer Fülle von Reliefs oben in der Wölbung, von Statuen innen an den Gewänden, wie außen an der Stirnseite überzieht“³. Den Hauptgegenstand der Darstellung verlegen beide

¹ Vgl. Laib und Schwarz, *Biblia Pauperum*, nach dem Original in der Lyzeumsbibliothek in Konstanz herausgegeben, 1867.

² Abbildung in Lürer und Creutz, *Geschichte der Metallkunst*, II, 1909, S. 238. — Das Büstenreliquiar des heiligen Wunibald in Scheer, *Abbildung in Pazaurek, Alte Goldschmiedearbeiten aus schwäbischen Kirchenschätzen*, 1912, Tafel 6, dürfte fränkischer Herkunft sein. Es gelangte 1606 von Ansbach nach Scheer.

³ Vgl. Hartmann, a. a. O., S. 41 ff.

Portale in das Bogenfeld; hier ist es das Leiden des Herrn, dort seine Wiederkehr im Weltgericht. Am Nordportal schließen sich der Passion Christi die Martern der Apostel und Heiligen an, darunter die klugen und törichten Jungfrauen (Abb. 59), die zum Thema des Südportales überleiten, außen ein Schmerzensmann. Am Südportale, das Bogenfeld umrahmend, Engel mit den Marterwerkzeugen, die Schöpfungsgeschichte, in der Vorhalle Statuen von vier Propheten, an der Stirnwand Christus mit den Aposteln, unten groß der kreuztragende Christus (Abb. 61) und Maria, den Schutzmantel ausbreitend (Abb. 46). An den Chorstreben die heiligen drei Könige und einzelne meist thronende Heilige.

Der künstlerische Wert der beiden unmittelbar nach 1351 begonnenen Portale¹ ist nicht ganz gleichmäßig; die Arbeiten am Südportale sind bedeutender als die der Nordseite. Stilistisch aber stimmen sie im wesentlichen überein. Ihr Stil ist, unbeschadet wahrnehmbarer Übergänge, in seiner Endentwicklung von dem der Langhausportale verschieden. Wir haben im ersten Abschnitte unseres Buches (S. 26) die Schutzmantelmaria vom Chorsüdportale (Abb. 46) und den kreuztragenden Christus (Abb. 61) mit den Figuren der Verkündigung (Abb. 2) vom nördlichen Langhausportale verglichen. Der neue Stil ist einfacher, malerischer, bewegter, dramatischer.

Prüft man den kunstgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Langhaus und Chor, so scheint eine Weiterentwicklung des Stiles der Chorplastik aus jenem der Langhausbildwerke keineswegs von der Hand zu weisen. Schon am Langhause begegnet uns das Zeichen der Parler. Der erste Heinrich Parler gilt als Baumeister². In die Zeit des Beginnes seiner Tätigkeit am Langhause, um 1333, dürfte die Geburt seines Sohnes Peter fallen, über dessen Herkunft aus Gmünd kein Zweifel besteht; 1353 oder 1356 siedelte er nach Prag über. Wäre es möglich, in dem 1372 in Nürnberg genannten „maister Johans vnser frauen pwes werkmaister zv Gmünd“³ den 1357 am Baseler, seit 1359 am Freiburger Münster tätigen Bruder Peters zu ermitteln, so wäre damit eine Beteiligung der Parler am Bau des Chores der Heiligkreuzkirche

¹ An der Vorhalle des nördlichen Chorportales die Inschrift: † ANNO . DNI . M^o . CCC^o . L^o . PONEBACUR . PRIM[US] . LAP[IS] . PRO . FUNDAMENTO . HUIUS . CHORI . XVI . KC . AVGVSTI . Vgl. Gradmann, Die Kunstdenkmale im Königreich Württemberg, Jagstkreis, 1907, S. 368.

² Die Bedenken gegen die Hypothese sind von Hartmann, a. a. O., S. 140 f. zusammengefaßt.

³ Vgl. Gradmann, a. a. O., S. 368.

und damit auch eine Entwicklung des Stiles der Chorplastik aus dem Stile der Bildnerkunst des Langhauses schon rein geschichtlich wahrscheinlich gemacht. Die Vermutung dieser Beteiligung wird durch das Vorkommen des Parlerzeichens an dem von der Gmünder Kunst abhängigen Südportale des Augsburgsburger Domes noch gefestigt.

Der Befund der Stilentwicklung bestätigt die geschichtlichen Voraussetzungen. So weit auch die äußersten Endpunkte der Entwicklung in Gmünd, etwa die Anbetung der Könige an der Nordtür des Langhauses und der Ölberg des Chornordportales, sich von einander trennen, — zwischen dem Stile der Figuren der West- und Südtür des Langhauses und zahlreichen Chorbildwerken sind die Beziehungen so eng, daß das organische Herauswachsen der Bildhauerhütte des Chores aus der Langhaushütte nicht bezweifelt werden darf¹. Die schlichte, klare, unmalerische Bildung der Schutzmantelmaria (Abb. 46; vgl. oben S. 26 f., 53) schließt, auch bezüglich der Schlankheit der Verhältnisse, noch an den älteren Stil an. Der ihr benachbarte kreuztragende Christus (Abb. 61) hingegen leitet, mit seinen gedrückteren Verhältnissen, starken Überschneidungen und lebhaften Gegensätzen zwischen flachen und runden Formen, zu einem mehr malerischen Stile über². Dieser Stil wiederum ist in dem Marientode der Langhaussüdtür (Abb. 92) schon vorbereitet; die Merkmale der klugen und törichten Jungfrauen des Chornordportales (Abb. 59) — stärkere Entsinnlichung, Verhüllung des stark ausgebogenen Körpers durch in weichen Schüsselfalten geraffte Gewänder aus schwerem Stoff — finden sich bereits in den Figuren des Nordportalbogensfeldes am Langhause. Im ganzen ist der Stil der beiden Chortüren einheitlich; doch mag die Güte der Arbeiten am Südportal die Qualität der anderen Figuren um ein wenig übertreffen. In der Chorbildnerhütte entsteht auch die Schutzmantelmaria, die aus Unterkochen in das Stuttgarter Landesmuseum gelangte, sowie das heilige Grab im Inneren der Heiligkreuzkirche³.

¹ Vgl. dagegen Hartmann, a. a. O., S. 54 f.

² Vgl. Volbach, Der kreuztragende Christus in der schwäbischen Kunst. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, XLI, 1920, S. 131 ff.

³ Abbildung des Unterkocher Schutzmantelbildes in Baum, Formwanderung, Kunstchronik, N.F. XXXII, 1920/21, S. 279, des Gmünder heiligen Grabes in Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 13. — Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, III, Süddeutschland, ², 1920, S. 164, nennt das Gmünder heilige Grab eine Replik des Freiburger Denkmals. Dies trifft weder bezüglich der Stilstufe noch bezüglich der Komposition zu.

Abgesehen von der Einwirkung der Bildnerkunst des Langhauses zeigt der Stil der Chorplastik auch andere ältere Elemente, die vielleicht unmittelbar aus der oberrheinischen Kunst abgeleitet werden müssen. Dies trifft zum Beispiel für den kantigen Schmerzensmann am Nordportale zu, dessen unmittelbares Vorbild sich im Kolmarer Museum findet¹. Das ganze Bogenfeld des Nordportales verrät in der Auswahl und Anordnung des Passionsstoffes Einwirkung der Haupttür des Straßburger Münsters².

Neben den Merkmalen des älteren Stiles aber weist die Gmünder Chorplastik neue Züge auf. Sie sind oben Seite 24 ff. genauer gekennzeichnet. An einem älteren Denkmale als dem Gmünder Chore sind sie bisher nicht feststellbar. Dieser wird damit der Ausgangspunkt einer weithin wirkenden Gmünder Schule. Man hat versucht, ihre Herkunft aus Prag nachzuweisen. In der Tat bestehen zwischen dem Stile des Peter Parler in Prag und dem Stile der Gmünder Chorplastik Beziehungen³, die, wenn unsere Vermutung (vgl. S. 103) zutrifft, durch die Blutsverwandtschaft der Baumeister ausreichend begründet würde. Eine Ableitung der Gmünder Kunst von der Prager Bildnerkunst kommt jedoch schon aus zeitlichen Gründen nicht in Frage; höchstens die Strebepfeilerfiguren des Gmünder Chores, das heißt die spätesten Bildwerke des Baues, zeigen sich von Prag beeinflusst⁴.

Bleibt die Mitarbeit der Parler am Chore der Gmünder Heiligkreuzkirche immerhin hypothetisch, so gibt es für die Bezeichnung des von der Gmünder Chorplastik abgeleiteten Stiles als „Parlerstile“ doch zahlreiche mittelbare Begründungen. Ein Angehöriger der Gmünder Schule fertigt am Ostchor des Augsburger Domes das Südportal. Hier findet sich, am Fuße des Andreas, das Parlerzeichen⁵. Der Beginn der Arbeiten in Augsburg fällt in das Jahr 1356. In diesem Jahre weilt der Augsburger Bischof Markwart von Randegg am Hofe Karls IV.; eine Einwirkung der Prager Dombaukunst auf den Neubau in Augsburg ist möglich. Von einer Einwirkung der Parlerischen Bildnerkunst in Prag auf die Augsburger Plastik kann jedoch keine Rede sein;

¹ Vgl. Dehio, a. a. O., S. 164.

² Vgl. Voegelé, Zum Nordportale des Freiburger Münsterchores, Freiburger Münsterblätter XI, 1915, S. 8.

³ Vgl. Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Wiener Zentralkommission, 1908, II, S. 104 ff.

⁴ Vgl. Hartmann, a. a. O., S. 147.

⁵ Nach Ermittlung von Herrn Dr. Lübbecke.

denn die frühest datierbare Arbeit des Peter Parler in Prag stammt aus dem Jahre 1373; damals war das Augsburger Südportal im wesentlichen vollendet. Es kommt daher für Augsburg nur Gmünder Einwirkung in Frage.

Im Jahre 1377 siedelt die Augsburger Bildhauerhütte an den Neubau des Ulmer Münsters über; wiederum steht sie nachweislich im Dienste der Parler, und zwar bis zum Jahre 1392. Wir besitzen den — 1898 gefundenen — Parlerstein im Münster und die Urkunde von 1387, die einen verstorbenen älteren Heinrich, wohl den Stammvater der Familie, nennt, ferner einen Meister Michel, wohl denselben, der 1383 in Prag vorkommt, und einen jüngeren Heinrich, wahrscheinlich jenen Henricus de Gmunden lapicida, der 1381 bis 1387 im Dienste des Markgrafen Jobst von Mähren steht und vermutlich 1391 als Enrico da Gamodia in den Hüttenbüchern des Mailänder Domes erscheint¹. Da nun der in Ulm unter der Leitung der Parler geschaffene Plastikstil von dem Stile des Augsburger Südportales und der Gmünder Chorportale zweifellos abhängig ist, und Beziehungen zwischen Prag einerseits, Gmünd, Augsburg und Ulm andererseits vorhanden sind, so darf man mit Recht die ganze Gruppe von Bildhauerarbeiten als Parlerisch bezeichnen.

Das Südportal des Augsburger Domes wiederholt das Programm des Nordportales im Stile der Gmünder Chorplastik. Am Mittelpfeiler die Mutter Gottes (Abb. 37) — als ihre unmittelbare Vorläuferin darf die ursprünglich wohl zu dem aus dem Jahre 1362 stammenden Enzberg-Hauenstein-Epitaph des Domkreuzganges gehörige, jetzt auf dem Altare der Marienkapelle des Augsburger Domes aufgestellte steinerne Mutter Gottes² gelten —, im Bogenfelde das Marienleben, im Gewände unten die Apostel, außen eingefaßt von einem Schutzmantelbild und der heiligen Helena (Abb. 47) auf der einen, der Verkündigung auf der anderen Seite, darüber in den Leibungen Propheten und Apostel. Die stilistische Verwandtschaft der Augsburger Apostel mit den Gmünder klugen und törichten Jungfrauen ist unverkennbar. Wir haben im ersten Abschnitt (S. 24) den Stil der Mutter Gottes zu umschreiben versucht; es ist der Stil des Gmünder Chores, etwas derber, vor allem in der Verwendung von Licht und Schatten freiebigiger. Eine Vergleichung der Gmünder Schutzmantelmaria mit der Augsburger Nachbildung läßt Anfang und Ende dieser Entwicklung erkennen. Der Umschwung in das völlig Malerische zeigt sich deutlicher noch, als in der Statue, am Relief.

¹ Vgl. Hartmann, a. a. O., S. 146.

² Vgl. Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, S. 38 f.

Überschneidungen von Figuren, Verwendung von Motiven aus der räumlichen Wirklichkeit, das heißt von Landschaft und Architektur, werden nun die Regel. Die monumentale Fernwirkung hört auf. Wir zeigen im Ulmer Weltgerichtsportal (Abb. 107, 108) ein Beispiel des neuen Stiles. Das Portal ist noch für die Frauenkirche ennet velt, wohl zwischen 1360 und 1370 geschaffen und erst später in die östliche Hälfte der Südwand des Münsters versetzt worden. Der Meister ist also kein Angehöriger der Schule der Gmünder Chorbildwerke, doch von der neuen malerischen Weise schon berührt, wie eine Vergleichung mit dem Rottweiler Weltgericht (Abb. 106) deutlich macht (vgl. S. 89 ff.). Im Marienportal der Liebfrauenkirche von Ravensburg¹ hat sich die alte monumentale Gestaltungsweise, beeinflußt von Wirkungen des male- rischen Stiles, sogar bis in das Ende des 14. Jahrhunderts erhalten.

Der Stil der Gmünder Chorportale aber findet sich zwischen 1377 und 1391 an den drei noch übrigen Portalen des Ulmer Münsters, dem Passionsportal im Nordosten (Abb. 70), dem Marienportal, das ursprünglich zum Hauptportale bestimmt war, später aber seinen Platz mit dem Schöpfungsportale wechseln mußte und sich heute im westlichen Teile der Südwand befindet, und endlich dem unter Ulrich von Ensingen vergrößerten und damit zur Haupttür im Westturm gemachten Portal mit den Darstellungen der Schöpfung².

Keineswegs ist in Ulm lediglich die Hütte des Südportales des Augsburg- burger Domchores übernommen worden. Es kreuzen sich vielmehr verschiedene Einwirkungen. Zweifellos bestand eine ältere heimische Hütte, die verwendet werden mußte; auch mit dem Zustrom von Bildhauern aus dem Westen ist zu rechnen. Dennoch scheint die von Augsburg eingeführte Kunstweise vor allem stilbildend gewirkt zu haben.

Am selbständigsten ist die Werkstatt, die um die Mitte der achtziger Jahre die Propheten an den Chorstreben (Abb. 95) und den Engel mit dem Reichsadlerwappen an der Sakristeisüdwand (Abb. 128) schuf. Mehrere Hände lassen sich scheiden. Im besonderen müßte untersucht werden, ob etwa durch Michel Parler, der bis 1383 in Prag nachweisbar ist, und nach dessen Übersiedelung nach Ulm wohl die Standbilder der Propheten entstehen, Prager Art nach Ulm übermittelt wird. Durchgängig zeigt sich, der hohen Aufstellung der Figuren gemäß, größte Einfachheit der Durchführung erstrebt; doch fehlen auch nicht mächtige, weiche, tief unterschrittene Faltenzüge.

¹ Abbildung in Hartmann, a. a. O., Tafel 27.

² Für das Folgende ist Hartmann a. a. O., S. 72 ff. zu vergleichen.

Die Stilstufe ist noch ungefähr die gleiche, wie in den Figuren des Augsburger Südportales; die persönliche Prägung jedoch erscheint so verschieden, daß die Ulmer Propheten nicht von Angehörigen der Augsburger Hütte gefertigt sein können.

Das östliche Nordportal zeigt das Bogenfeld in nur zwei Teile zerlegt. Im unteren Streifen Dornenkrönung, Handwaschung des Pilatus und Gefangennehmung Christi, im großen oberen Felde eine einheitliche Komposition mit dem Kruzifixus in der Mittelachse; erst bei näherem Zusehen gliedert sie sich in Kreuztragung, Kreuzigung (Abb. 70; vgl. oben S. 72) und Auferstehung. Im Gmünder Passionsportal waren in drei Streifen in lockerer Anordnung mehr Szenen gegeben; das Ulmer Werk zeigt also das Streben nach monumentalerer Wirkung. Die einzelnen Stilelemente, sowohl in der Figurenbildung wie auch in bezug auf die Landschaftsbehandlung im Garten Gethsemane, sind so verwandt, daß eine Abhängigkeit des Ulmer Portales von dem Gmünder Vorbilde nicht bestritten werden kann.

Das Bogenfeld des westlichen Südportales war ursprünglich für das Hauptportal des Münsters bestimmt. Es enthält daher in drei Streifen eine ausführliche Erzählung des Lebens der heiligen Jungfrau, der das Münster geweiht ist. Diese Darstellungen verraten die Einwirkung der Kunst des Südportales am Augsburger Dome, ohne das Vorbild an malerischer Wirkung zu erreichen. Im unteren Teile des Feldes ist in drei neben einander befindlichen Darstellungen der bereits im zweiten Abschnitte unseres Buches, S. 48, erwähnte Zug der heiligen drei Könige zu sehen. Die sehr freie und malerische Behandlung, unter reichlicher Verwendung landschaftlicher Motive, ließe sich aus der Augsburger Schulüberlieferung erklären, wiesen nicht Anlehnungen an die Dichtungen Walthers von Rheinau auf das auch stilistisch verwandte Westportal des Münsters zu Thann hin¹. Es scheinen sich daher in dem Bogenfelde des westlichen Südportales Gmünder und oberrheinische Einwirkungen zu kreuzen.

Das Bogenfeld des Hauptportales des Ulmer Münsters, das, in kleinerem Umfange, ursprünglich für das Südwestportal bestimmt war, zeigt die Schöpfungsgeschichte. Ganz oben der Teufelssturz, im ersten Hauptfelde vier Schöpfungstage. Es folgen die Erschaffung der Tiere und des Menschen

¹ Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, 1909, I, S. 44, II, S. 179 ff., datiert beide Portale zu früh. Doch scheint andererseits Hartmanns Vermutung, a. a. O. S. 76 ff., daß das Thanner Portal jünger als das Ulmer Bogenfeld sei, nicht genügend begründet.

und die Szenen bis zur Vertreibung aus dem Paradiese. Im unteren Felde das weitere Leben Adams und Evas, sowie die Geschichte Kains und Abels. In diesem Bogenfelde sind Versatzstücke in zwei verschiedenen Maßstäben verwendet. Es ist unschwer zu erkennen, daß die im kleineren Maßstabe gehaltenen Bilder älter sind; sie zeigen den malerisch-landschaftlichen Stil der jüngeren Gmünder Schule unter Einwirkung des nördlichen Chorportales des Freiburger Münsters¹ und waren ursprünglich für das Südwestportal bestimmt. Die hinzugefügten Teile hingegen geben alles Landschaftliche vereinfacht, meiden Überschneidungen und zeigen einen Figurenstil, der an den Stil der Chorstrebenpropheten erinnert; nur ist die Faltengebung einfacher und grätiger geworden.

Die Mutter Gottes von dem Strebepfeiler neben der Sakristei des Ulmer Münsters (Abb. 39) verkörpert diesen Stil im freien Standbilde. Das malerische Wesen, die Weichheit der Kunst der sechziger und siebziger Jahre ist hier überwunden. Die Züge der Binnenfalten sind, wenn sie gleich noch breite Flächen zwischen sich lassen, schmälrückig, die Säume glatt, das Wellengeriesel ist verschwunden. Diese Mutter Gottes mit der etwas älteren weichlichbreiten Maria mit den Tauben in Kaisheim (Abb. 38) oder der Mutter Gottes vom Baseler Fischmarktbrunnen² vergleichend, gewahrt man, wie am Ende des Jahrhunderts die Kunst nach größerer Strenge der Formgebung zurück strebt.

8. GRABMÄLER UND HOLZBILDWERKE DES SPATEN 14. JAHRHUNDERTS

Der malerische Stil der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist der Grabmalunst nicht dienlich. Naturgemäß fördert er die Gruppenordnung; die oben, Seite 48, erwähnte Epitaphform, die den Verstorbenen knieend vor der Mutter Gottes zeigt, wird nun häufiger; doch haben sich nur handwerksmäßige Leistungen erhalten³.

Für die Rittergrabsteine ist es ungünstig, daß nach etwa 1380 der

¹ Die ausführlichen Nachweise in Voege, Zum Nordportale des Freiburger Münsterchores, Freiburger Münsterblätter, XI, 1915, S. 9.

² Abbildung in Burckhardt, Baseler Plastik aus der Zeit der Spätgotik, Jahresbericht des Historischen Museums zu Basel für das Jahr 1910, 1911, Tafel 6.

³ Aufzählung der Augsburger Denkmäler in Schröder, Die Monumente des Augsburger Domkreuzganges, Jahrbuch des hist. Vereins Dillingen, X, 1897, XI, 1898. — Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, S. 37 ff.

Mantel nicht mehr dargestellt wird. Man sieht nur die Rüstung. Die starke Schwingung, der auch die Grabmalfigur ausgesetzt ist, wirkt naturgemäß auch hier dem sinnlich-körperlichen Eindrucke entgegen. Zu den wichtigsten Grabmälern gehören die des Burkart Sturmfeder, † 1365, in Oppenweiler, der Schenken Albrecht, † 1374, und Konrad II. von Limpurg, † 1376, in der Schenkenkapelle zu Großkornburg, des Beringer von Berlichingen, † 1377, durch freie Haltung und adlige Gebärden ausgezeichnet (Abb. 118), in der Klosterkirche zu Schöntal a. J.; daselbst auch die Grabsteine des Götz, † 1392, und des Konrad von Berlichingen, † 1398. In der Dominikanerkirche zu Wimpfen das Grabmal des Engelhart von Weinsberg¹, Ende des 14. Jahrhunderts.

In der Klosterkirche zu Kaisheim, die 1352 bis 1387 neu errichtet wurde², erhielt, wohl zur Zeit der Weihe des Neubaus, der Stifter, Graf Heinrich I. von Lechsgemünd, † 1142, ein großes Denkmalgrab (vgl. unten S. 125). Zwei Wohltätern des Klosters, dem Bischof Siboto von Augsburg, der 1249 zurücktrat und 1262 als einfacher Zisterzienser starb, sowie dem Abte Heinrich III. von Pappenheim (1288—1303), der Weihbischof von Augsburg wurde, geweiht auf den Titel der bischöflichen Kirche von Chalcedon, und nach 1315 starb³, wurden bei diesem Anlasse Epitaphien gestiftet. Die Deckplatte der Stiftertumba (Abb. 120) zeigt die Figur des Grafen Heinrich, mächtig, doch maßlos breit, gleichsam zerfließend. Die beiden Denkmäler der Bischöfe (Abb. 121) schon ein wenig klarer, einfacher, grätiger.

Im Ulmer Münster der Grabstein der Margaretha Ehinger, „hainczen winkels tohter“, † 1383⁴.

So wenig umfangreich und bedeutend die Grabmalplastik des ausgehenden 14. Jahrhunderts ist, so wichtig wird in zunehmendem Maße die Holzbildnerei.

Es ist bezeichnend, daß in dieser Zeit der Verflachung das lebensgroße Andachtsbild (vgl. S. 47 ff.) seltener wird. Die wenigen selbständigen Bildwerke dieser Art, wie die thronende Maria in Simmerberg (Abb. 23) oder

¹ Vgl. Schweitzer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden, 1899, S. 34, Tafel 3.

² Vgl. Steichele, Das Bistum Augsburg, II, 1864, S. 662 ff.

³ Vgl. Schröder, Die Augsburger Weihbischöfe, Archiv für die Geschichte des Hochstiftes Augsburg, V, 1916—1919, S. 414 ff.

⁴ Abbildung in Bach, Die Grabmale und Totenschilder des Münsters zu Ulm, Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F., II, 1893, S. 132.

die stehende Mutter Gottes mit den Tauben in Kaisheim (Abb. 38), sind, gleich den Schutzpatronen der Kirche zu Überlingen (vgl. S. 93) und Goldbach, überdies in Stein gefertigt. Der thronende hl. Silvester in Goldbach zeigt die Stilstufe der Figuren des Augsburgers Südportales. Kleinere Holzbildwerke hingegen haben sich aus dem späteren 14. Jahrhundert bereits in so großer Zahl erhalten, daß hier nur auf einige bezeichnende Stücke hingewiesen werden kann. Die Breite, Massigkeit, Weichheit ihres Stiles ist Seite 24 ff. kenntlich gemacht. Hier genüge eine Aufzählung, die eine Gruppierung nach Schulen nicht anstreben kann.

Thronende Mutter Gottes. So stattliche Holzbildwerke, wie die Simmerberger Steinfigur (Abb. 23), fehlen. Gleich jener scheinen auch die erhaltenen Holzfiguren, wie die Maria der Rottweiler Heiligkreuzkirche (Abb. 26) und die verwandte im Historischen Museum zu Basel (Inv. 1913—104, Abb. 27) auf ältere Vorbilder zurückzugehen. Weitere Muttergottesbilder dieser Zeit im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich (aus S. Andreas in Sarnen, L. M. 4482¹, und aus Stans, L. M. 13891).

Stehende Mutter Gottes. Das Bild aus Uttenweiler (Abb. 40) zeigt Stilverwandtschaft mit den Steinfiguren des Südportales am Augsburgers Domchor (Abb. 37, 47). Die Mutter Gottes mit den Glasaugen aus Gmünd (Abb. 41) bildet diesen Stil noch mehr in das Linear-Flächige weiter. Bilder der stehenden Maria in Klingenstein (zugehörig eine hl. Barbara in Oberherrlingen²), in der Sakristei der Kirche zu Tiefenbronn, aus Stetten in Hohenzollern im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 34 und 35)³, aus Schattwald (mit zugehöriger hl. Katharina) in der Sammlung Oertel in München⁴, aus Wössingen in der Sammlung Rieffel in Frankfurt a. M. Schutzmantelbilder aus dieser Epoche in der Kirhhofkapelle in Wiblingen (Stein) und in Leutkirch bei Überlingen.

Christus auf dem Palmesel, aus Veringendorf, in der Sammlung Schuster in München.

Über die Darstellungen des Johannes an der Brust Christi ist Seite 54 ff. zu vergleichen. Aus dem späteren 14. Jahrhundert dürften die Bildwerke in Heiligkreuztal, in der Sammlung Holzmann zu Berlin, im Historischen Museum

¹ Abbildung in Durrer, *Kunstdenkmäler des Kantons Unterwalden*, 1917, S. 697.

² Abb. in Baum, *Die Kunstdenkmale des Oberamtes Blaubeuren*, 1911, S. 86 f.

³ Vgl. Baum, *Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts*, 1917, S. 88 ff.

⁴ Vgl. Katalog der Sammlung Dr. Oertel, 1913, Nr. 13, 14, Tafel 5.

zu Basel (aus S. Katharinental), im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 29, aus Sulzdorf)¹, im Berliner Deutschen Museum (aus Hüttlingen) stammen.

Darstellungen aus dem Leiden Christi finden sich seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zum erstenmal in der Form von Altaraufsätzen in Gruppen zusammengestellt. Sie werden am Ende dieses Abschnittes gewürdigt.

Christus an der Geißelsäule im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 59).

Kruzifixe haben sich in Baidt, Scheer, Unlingen, Heiligkreuz bei Hechingen, Zwiefalten (Sammlung Bihler), aus Klingnau im Baseler Historischen Museum (Inv. 1900—280) und aus Mundelsheim im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 71) erhalten, daselbst auch eine Kreuzgruppe auf einem steinernen Bildstock aus Stuttgart (Nr. 69). Über die Darstellung des Gekreuzigten am Baume des Lebens (Abb. 66) vgl. S. 66 ff.

Die Klage Mariens um den toten Sohn wird seit dem Ende des 14. Jahrhunderts das am häufigsten dargestellte Andachtsbild. Von den beiden Haupttypen gehört jener mit steil aufgerichtetem Oberkörper und herab fallendem rechten Arme Christi im wesentlichen dem 14. Jahrhundert an. Er ist durch die oben, Seite 20, 78, ausführlicher beschriebenen Bildwerke aus Deggingen (Abb. 81), in Rechtenstein, in der Stadtkirche zu Wimpfen, im Stuttgarter Museum aus Schwaigern, in der Haller Sammlung, auf dem Palmbühl bei Schömberg, in der Sammlung Volbach in Münster aus der Gegend von Balingen vertreten. Von der jüngeren Form des Vesperbildes mit liegendem Christuskörper stammen die frühesten schwäbischen Beispiele aus dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts (siehe unten S. 128).

Christus im Grabe in Schwenningen (Amt Meßkirch) (Abb. 87).

Christi Himmelfahrt (Christus in der Mandorla) im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 45). Ein altertümlicher stehender segnender Christus, aus Steinen (Kt. Schwyz), im Historischen Museum zu Basel (Inv. 1897—181).

Auch eine Apostelfolge aus S. Georgen in der Rottweiler Lorenzkapelle (Abb. 55) ist die Arbeit eines zurück gebliebenen Meisters, vielleicht erst aus dem Jahre 1370. Von Standbildern einzelner Heiliger verdienen die beiden Johannes aus Ellmannsweiler im Biberacher Museum als typische Werke der Spätzeit des 14. Jahrhunderts besondere Beachtung. Ein hl. Gallus aus Rissegg ebendasselbst, ein Diakon aus Schussenried im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 46). Dieses

¹ Abbildungen der auf dieser Seite genannten Bildwerke des Stuttgarter Museums in Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 83, 108, 117, 116, 97, 99, der Figuren im Biberacher Museum desgleichen, S. 29.

birgt ferner eine hl. Ottilia aus Altshausen (Nr. 32), einen Bischof und einen stehenden bärtigen Heiligen aus der Nachbarschaft des heutigen Ludwigsburg (Nr. 55, 56). Standbilder der Heiligen Kosmas und Damianus in Gutenzell, ein heiliger Veit in Schmiechen¹.

In der Mitte des 14. Jahrhunderts entstehen in Schwaben die ersten hölzernen Altarschreine. Nur Bruchstücke sind von den ältesten Werken dieser Art erhalten. Es scheinen von Anfang an Schreine mit Einzelstandbildern und Schreine mit szenischen Gruppen (vgl. S. 29) beliebt gewesen zu sein. Vielleicht entstammen die oben erwähnten beiden Figuren aus der Gegend von Ludwigsburg im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 55, 56), die Klingensteiner Maria mit der Oberherrlinger Barbara, sowie die Schattwalder Figuren in der Sammlung Oertel Altarschreinen des 14. Jahrhunderts. Von dem frühesten Schreine mit Gruppenfüllungen ist nur ein kleiner Überrest auf unsere Tage gekommen. Es ist ein am Bodensee geschaffener Altarschrein mit Gruppen, die anscheinend hauptsächlich das Leiden Christi darstellen². Das Werk muß in seiner Gesamtheit dem — jüngeren — Grönauer Altar des Lübecker Museums verwandt gewesen sein. Erhalten haben sich im Deutschen Museum zu Berlin eine Dornenkrönung Christi, in der Sammlung Schnell in Ravensburg der Abguß einer seit 1900 verschollenen Kreuzabnahme, im Stuttgarter Landesmuseum ein Christus mit der Seele der Maria, vorher im Felixenhof bei Weingarten nachweisbar. Der Stil der drei Gruppen weist auf die Mitte des 14. Jahrhunderts.

Ein wenig jünger sind die drei großen Gruppen, die den in der Mitte überhöhten Schrein des Hochaltars in der Klosterkirche zu Maulbronn füllten, Kreuzaufrichtung (Abb. 64), Kreuzigung und Grablegung Christi (Abb. 86)³. Der malerische Stil dieser Arbeiten macht die Entstehung um 1370 wahrscheinlich. Im 15. Jahrhundert findet sich dieser Typus der Gruppenschreine in Schwaben nur noch in der Haller Schule, und zwar anscheinend nicht im Anschlusse an die ältere Überlieferung, sondern unter niederländischer Einwirkung⁴.

¹ Abbildungen der Figuren des Stuttgarter Landesmuseums in Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 87, 89, 106, der Gutenzeller und Schmiechener Standbilder in Baum-Pfeiffer, Die Kunstdenkmale des Oberamtes Biberach, 1909, S. 116, und Baum, Die Kunstdenkmale des Oberamtes Blaubeuren, 1911, S. 126.

² Vgl. Baum, Vom ältesten schwäbischen Schnitzaltar, Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, XLII, 1921, mit Abbildungen der erhaltenen Teile.

³ Vgl. Voegelen, Der Altar von Maulbronn, Kunstchronik, N. F., XXXII, 1921, S. 423 ff.

⁴ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 38 ff.

9. DIE BILDNERKUNST DES BEGINNENDEN 15. JAHRHUNDERTS

Die Kunst des 14. Jahrhunderts ist unindividuell: sie wird nicht von Einzelnen hervorgebracht, sondern von Künstlerverbänden. Die Hütte schafft den Stil, nicht der Hüttenangehörige, dessen Name nur in Ausnahmefällen auf die Nachwelt kommt. Die Wandlung des europäischen Fühlens um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert, die im Süden zur Renaissance führt, rüttelt im Norden wenigstens das Persönlichkeitsbewußtsein wieder auf. Der Unterschied zwischen Süden und Norden ist die Verschiedenheit zwischen dem Adam des Masaccio und dem Adam des Jan van Eyck. Im Süden entwickelt sich der Renaissancemensch aus dem Bewußtsein seines Körpergefühls heraus, in der Anschauung der meßbaren Schönheit der Gewichtsverteilung und Verhältnisse des menschlichen Körpers. Im Norden hingegen wird der auf das Geistige gerichtete Transzendentalismus des 14. Jahrhunderts zwar auch durch eine neue Körperlichkeit ersetzt, aber durch eine Körperlichkeit, die nicht aus einem starken und bewußten Körpergefühl erwächst, sondern der es genügt, die Wirklichkeit äußerlich zu spiegeln (vgl. S. 34 ff.).

Im hohen Mittelalter war die Persönlichkeit häufig schon von größerer Bedeutung als im 14. Jahrhundert. Wir kennen aus den älteren Epochen beispielsweise mehr Künstlernamen als aus der Blütezeit des Hüttenbetriebes. Eine Inschrift am Grabmale des Wolfhart von Rot in Augsburg († 1302, Abb. 110, 111) nennt noch die Verfertiger (vgl. S. 95). Über Künstler des 14. Jahrhunderts erhalten wir meist nur aus Urkunden Nachricht, und zwar selten. Mit dem Beginne des 15. Jahrhunderts werden Urkunden und Inschriften gesprächiger. Die Künstler legen wieder Wert darauf, daß ihr Name nicht untergehe.

In der Ulmer Münsterbauhütte, der letzten größeren in Schwaben, ist der Wechsel der Steinmetzen nunmehr weit lebhafter als in den vergangenen Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts. Das Ulmer Hüttenbuch nennt für jedes Jahr eine große Zahl neuer Namen¹. Unter ihnen ist die Persönlichkeit deutlich faßbar, der die wichtigste Bildhauerarbeit zufällt, Meister Hartmann. Er empfängt 1420 Zahlungen „vff die zwelff botten“, das heißt die Apostel in den Leibungen des zweiteiligen Westportales, sowie 1420 und 1421 den Lohn für die neunzehn Figuren an der Stirnwand über der Vorhalle des

¹ Vgl. Habicht, Das Ulmer Münsterbuch von 1417 bis 1421, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIII, 1911, S. 412 ff.

Münsters. 1428 erhält er das Bürgerrecht in Ulm¹. Es scheint, daß er sich aus dem Hüttenverband allmählich löste und eine eigene Werkstatt gründete. Schon vor Meister Hartmann wird 1427 ein allgäuischer Bildhauer, Hans Multscher von Reichenhofen, als Bürger steuerfrei in Ulm aufgenommen. „Bildmacher und geschworener Werkmann“ nennt ihn die Ulmer Steuerrolle von 1431²; ob diese Bezeichnung Zugehörigkeit zur Münsterbauhütte oder allgemein städtischen Dienst bedeutet, ist umstritten. Auf jeden Fall geht der Stil dieses Künstlers nicht mehr in der Kunst einer größeren Gemeinschaft auf, sondern er ist durchaus persönlich, klar umrissen. Auch sind die meisten Werke Multschers sorglich mit seinem Namen versehen. So wird an leicht sichtbarer Stelle des Kargaltares von 1433 im Ulmer Münster ausdrücklich betont, daß Multscher die Arbeit eigenhändig gefertigt habe³. Die gemalten Flügel des Wurzacher Altares von 1437 tragen zweimal seinen Namen. Meister Greczinger von Trochtelfingen bringt 1427 seine Signatur, auf einen Zettel geschrieben, in dem ausgehöhlten Inneren der Laizer Marienstatue an. Hans Strigel, den die Memminger Urkunden seit 1433 nennen⁴, bezeichnet den Zeller Altar von 1442 mit seinem Namen⁵. Ein Meister Ulrich Wolferzhauser, der in den Augsburgischen Urkunden 1446 als „pildhower von Wolffartzhausen“ erwähnt wird, ist vermutlich der Urheber mehrerer in den Annalen des Johannes Frank einem Meister Ulrich zugeschriebenen Grabmäler⁶. Eine Reihe mit Namen nicht bekannter Künstlerpersönlichkeiten erschließt sich, wie unten, Seite 122 f., nachgewiesen wird, aus dem individuellen Stile ihrer Schöpfungen. —

Den unruhigen, beweglichen Menschen des 15. Jahrhunderts ist der monu-

¹ Vgl. Habicht, Ulmer Münsterplastik aus der Zeit 1391 bis 1421, 1911, S. 44 ff.

² Vgl. Jäger, Über die Steinmetzen, Bildschnitzer und Maler Ulms, Kunstblatt, 1833, S. 407. — Beck, Die Truchsessengalerie zu Wurzach und die Multscherbilder, Diözesanarchiv von Schwaben, XX, 1902, S. 123.

³ Der Schluß der lateinischen Inschrift am Kargaltare lautet: † PERME . IOhAHHEM . MVLTSCHEREH . HACIOHIS . DE RICHEHhOFEH . CIVEM . VLME . ET . MAHV . MEA . PROPRIA . COHSTRVCTVS. Vgl. Pfeleiderer, Die Ulmer Kargennische, Christliches Kunstblatt, 1910, S. 79 ff.

⁴ Vgl. Weizinger, Die Malerfamilie der Strigel, Festschrift des Münchener Altertumsvereines, 1914, S. 100.

⁵ Die Inschrift lautet: Anno . dni . m . cccc . xliij . .pleta . est . tabula . plohē . strigel . Abbildung in Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 36.

⁶ Vgl. Frank, Augsburgische Annalen, 1430 bis 1462, abgedruckt in Chroniken der deutschen Städte, 25, 1896, S. 308 f. — Wolter, Meister Ulrich Wolffhartzhauser, Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, München, IV, 1917, S. 1 ff.

mentale Stil entfremdet. Nur in Ulm und Eßlingen werden noch größere monumentale Aufgaben zu Ende geführt.

Im Jahre 1392 übernimmt Ulrich von Ensingen die Leitung des Ulmer Münsterbaues. Er trägt die Verantwortung für den Abschluß des monumentalen bildnerischen Schmuckes dieser Kirche. Chor und Langhausportale sind um 1390 im wesentlichen vollendet. Übrig bleibt die Arbeit am Westturm. Ulrich beginnt seine Tätigkeit mit der Versetzung des Dreikönigsportales von der Westseite an die Südwand und der Übernahme des ursprünglich dort befindlichen Bogenfeldes mit den Darstellungen der Schöpfungsgeschichte in das neue Westportal; das Tympanon muß, wie oben, Seite 108 f., nachgewiesen wurde, zu diesem Zwecke vergrößert werden. Die Arbeit wird von den Kräften der am Langhause tätigen Schule durchgeführt¹.

Jugendliche Künstler vollenden die weitere Ausschmückung des Turmuntergeschoßes; sie ist zur Zeit von Ulrichs Tode, 1419, im wesentlichen abgeschlossen. Die Doppelleibung des großen Portalbogenfeldes wird mit Statuen von Martyrern und heiligen Jungfrauen besetzt. In den Leibungen der Durchgänge des zweiteiligen Portales finden die sitzenden Apostel Platz. An der Stirnwand über den drei Bogen der Vorhalle werden die thronende Mutter Gottes, sechs weibliche Heilige und die stehenden Apostel, an den beiden Pfeilern dieser Vorhalle die stehende Mutter Gottes mit dem hl. Martin, sowie die Heiligen Johannes der Täufer und Antonius aufgestellt. 1421 ist laut den erhaltenen Abrechnungen das Werk im wesentlichen vollbracht. In den senkrechten Teilen der Portalgewände bleibt der für Statuen bestimmte Raum vorläufig leer. Nur am Mittelpfeiler zwischen den beiden Durchgängen findet 1429 noch ein Schmerzensmann Platz, der mit den vier Stirnpfeilerfiguren in kompositionellem und dekorativem Zusammenhang steht.

Der Name des führenden Bildhauers ist schon oben, Seite 114, genannt. Ein Meister Hartmann wird für die Apostel in den Portalleibungen und die Figuren an der Stirnwand bezahlt. Die Verwandtschaft der gleichzeitigen übrigen Bildwerke in den Leibungskehlen und der Standbilder der Vorhallenpfeiler (Abb. 102) macht die Urhebererschaft des Meisters Hartmann an allen diesen Arbeiten wahrscheinlich. Sein knapper Stil lebt noch in dem Bogenfelde des Westportales der Eßlinger Frauenkirche (Abb. 104) weiter,

¹ Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 96.

der einzigen schwäbischen Kirche, die, vom Ulmer Münster abgesehen, im 15. Jahrhundert noch eine größere Monumentalaufgabe zu Ende führt.

Neben der Werkstatt des Meisters Hartmann ist — und zwar noch innerhalb der Ulmer Münsterbauhütte — eine Werkstatt nachweisbar, die um 1405 die Stiftungstafeln im Inneren und am Südostportale des Münsters fertigt¹. Der Stil ist weicher, unbestimmter. Er kehrt in dem wohl 1412 vollendeten Weltgerichtsportale der Eßlinger Frauenkirche wieder².

Anderer Art, schon mehr dem Stile Multschers mit schmalrückigen knorpeligen Falten verwandt, die knieende Stifterfigur auf dem Gründungsrelief der Geislinger Stadtkirche von 1424³.

Eine rückständige Bildhauerwerkstatt fertigt im Beginne des Jahrhunderts die Einzelstandbilder an den Langhausportalen des Überlinger Münsters. Die mächtige Kreuzgruppe am Schreibturme des Klosters Bebenhausen, mit zwei knieenden Stiftern, muß, laut Ausweis des Wappens des Abtes Heinrich von Hailfingen, zwischen 1412 und 1432 entstanden sein⁴. —

Die Monumentalaufträge hören auf. In den Bauhütten gibt es nur noch ornamentale Steinhauerarbeit. Die Bildner schaffen sich in ihren Werkstätten neue Arbeitsgelegenheit. Gleichzeitig entstehen neue Aufgaben. Die Steinbildnerei tritt zurück; die Bedeutung der Holzbildnerei wächst. Vornehmlich der Altarschrein, im 14. Jahrhundert in Schwaben vereinzelt, bietet nun dankbare Aufgaben.

Wir haben aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts von folgenden Altarschreinen Kunde: Um 1420 dürften in der Werkstatt des Meisters Hartmann die Bildwerke des Dornstadter Altares im Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 43, 103) geschaffen sein; ursprünglich stand er wohl im Ulmer Münster. 1430 wird von Heinrich Rudolf für das Überlinger Münster „ain taffel dem maister von Vlm vff fronaltar verdingt vmb hundert vnd lx lib.“⁵; das Werk ist nicht erhalten. 1433 ist Multschers steinerner Kargaltar im Ulmer Münster datiert. Um diese Zeit müssen auch der Pfärricher Altar der Werkstatt des Meisters von Eriskirch (Abb. 100) und der zerstörte Schrein des Baseler Heilsspiegel-

¹ Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 149 f.

² Desgleichen, S. 120 ff., 149, Tafel 27.

³ Vgl. Baum, Die Kunstdenkmale des Oberamtes Geislingen, 1914, S. 33.

⁴ Vgl. Fischer, Die Kruzifixusgruppe am Schreibturme zu Bebenhausen. Besondere Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg, 1919, S. 15 ff.

⁵ Vgl. O b s e r, Quellen zur Bau- und Kunstgeschichte des Überlinger Münsters, 1917, S. 29.

altares des Konrad Witz¹ entstanden sein. Die Schreinfliguren des Hochaltars der Blasiuskirche in Kaufbeuren² stammen aus dem Jahre 1435, die Flügel von Multschers Wurzacher Altar in Berlin, dessen Schrein zerstört ist, aus dem Jahre 1437. Von den beiden allgäuischen Altären des Hans Strigel ist jener zu Berghofen³ 1438, der Zeller Altar 1442 gefertigt. Die Jahreszahl 1444 trägt der Genfer Altar des Konrad Witz; auch hier sind nur die Flügel erhalten. Die Schreinfüllungen bestehen in allen nachweisbaren Beispielen nicht mehr, wie öfter im 14. Jahrhundert, aus szenischen Gruppen⁴, sondern aus Folgen von Einzelstatuen, so in den Altären von Dornstadt, Pfärrich, Kaufbeuren, Berghofen, Zell und im Kargaltar.

Die schwäbische Bildnerkunst des beginnenden 15. Jahrhunderts überläßt Aufgaben malerischer Art, Darstellungen bewegter Szenen, Andeutungen des Räumlichen der Malerei. „Die Plastik besinnt sich auf ihre vorzügliche Aufgabe, die statuarische Wirkung. So verschwindet das Relief aus der plastischen Kunst. Bezeichnend für das neue Wollen ist die Art, wie Meister Hartmann an der westlichen Stirnwand der Münstervorhalle seine Mutter Gottes mit Heiligen aufstellt (Abb. 102), in lockerer Ordnung, auf Kragsteinen frei vor die Fläche tretend, ohne Beziehung zu einander. Dergleichen hätte das späte 14. Jahrhundert nicht erstrebt. Eine so große Wand wäre einem Relief vorbehalten worden“⁵; Statuen hätte man in einem architektonischen Rahmen aufgestellt. Nun beginnt die Bildnerkunst wieder freier zu werden. Standbilder sieht man einzeln vor eine Wand geordnet zum Beispiel am Ulmer Rathause,

¹ Über Konrad Witz als Bildschnitzer vgl. Bossert, Eine gereimte Erzählung auf den Maler Konrad Witz, Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII, 1909, S. 497 ff.

² Abbildung in Springer, Handbuch der Kunstgeschichte, II⁶, 1909, S. 430. — Vgl. auch Wiebel, S. Blasius in Kaufbeuren, Kalender bayrischer und schwäbischer Kunst, 1917, S. 9 ff.

³ Abbildung in Weizinger, Die Malerfamilie der Strigel, Festschrift des Münchener Altertumsvereines, 1914, S. 101.

⁴ Als Schreingruppen schwäbischer Herkunft aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts möchten die Auferstehung Christi und der Tod Mariä in dem einen der beiden 1443 datierten Seitenaltäre des Iohannes Alamanus und des Antonio da Murano in der Cappella di S. Tarasio an S. Zaccaria in Venedig gelten. Wird auch Ludwigs Versuch einer Gleichsetzung dieses Johannes mit einem um 1457/58 sein Testament machenden Johannes de Auspurgo (Antonello da Messina und deutsche und niederländische Künstler in Venedig, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, XXIII, 1902, Beiheft, S. 56) durch das Todesjahr 1450 des ersteren widerlegt, so dürfte der schwäbische Ursprung des Meisters durch eine Vergleichung des Todes Mariä etwa mit der Gruppe trauernder Frauen in Ottobeuren (Abb. 77) doch recht wahrscheinlich gemacht werden.

⁵ Vgl. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 133.

und Reliefkompositionen werden nach Möglichkeit vermieden. Die malerische Weichheit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist vorüber. Die Kunst strebt nach neuer Körperlichkeit, Klarheit, Festigkeit. Dieser Grundzug läßt sich in verschiedenen Abstufungen im Stile der einzelnen Künstlerpersönlichkeiten deutlich verfolgen. —

Wir versuchen, die Eigenart einiger klar umrissener Individualitäten zu ergünden und beginnen unsere Aufgabe mit der Untersuchung des Stiles des Meisters Hartmann.

Die sitzenden Apostel der Leibungen des westlichen Münsterportales sind teils lesend, teils schreibend dargestellt, in markiger, sich niemals wiederholender Haltung. Die Körper sind gelenkig, „mit reichen Bewegungsmöglichkeiten in Hüften und Schultern, Ober- und Unterarm, Hand und Nacken“¹, die Gewänder mannigfaltig geschlungen, runde plastische Falten bildend. Welcher Unterschied zwischen diesen festen Falten, die Orgelpfeifen gleichen oder voll durchmodellerte Wellen bilden (Abb. 102) und den mageren, gratigen Falten aus dem Ende des 14. Jahrhunderts (Abb. 39, 95) oder den weichen, fließenden Formen der sechziger und siebziger Jahre (Abb. 37, 38). Besonders deutlich wird der Unterschied der alten und neuen Kunst bei der Vergleichung der früher typisierend, jetzt individuell, auf Grund genauer Wirklichkeitsbeobachtung, durchgebildeten Köpfe und Hände. Man hat es für notwendig gehalten, den Stil des Meisters Hartmann aus der westlichen, zumal der Kölner Überlieferung abzuleiten². In der Tat ist Meister Hartmann von auswärts zugezogen; erst 1428 wird er als Bürger in Ulm aufgenommen. Dennoch muß die Möglichkeit bezweifelt werden, aus seinem Stile auf seine Herkunft zu schließen³. Das Neue in seiner Kunst ist nicht durch die Einwirkung einer bestimmten Örtlichkeit, sondern durch die Wandlung des Lebensgefühles in Deutschland bedingt. Vergebliche Mühe, in einer Zeit allgemeinen Umschwunges die Quellen einer solchen Wandlung im einzelnen mit Sicherheit nachweisen zu wollen. Die Schwierigkeit der Ermittlung der Herkunft des Meisters wird dadurch noch vergrößert, daß die urkundlich als seine

¹ Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 107, Tafel 25.

² Vgl. Habicht, Ulmer Münsterplastik aus der Zeit 1391 bis 1421, 1911, S. 50 ff. — Dehio, Aus den Anfängen des Realismus in der deutschen Plastik des 15. Jahrhunderts, Monatshefte für Kunstwissenschaft V, 1912, S. 61 f.

³ Vgl. hierzu auch Christ, Ein Statuettenzyklus auf dem Turme des Straßburger Münsters, Monatshefte für Kunstwissenschaft, VII, 1914, S. 283 ff.

Schöpfungen bezeugten Werke keineswegs einen völlig einheitlichen Stil zeigen. Der stämmigen und knappen Körperlichkeit der Leibungsapostel und des hl. Martin widerspricht eine altertümlichere, weichere und auch unorganischere Bildung der drei übrigen Figuren an den Vorhallepfeilern¹ und der Mehrzahl der — allerdings nur auf große Entfernung sichtbaren — Standbilder an der Stirnwand. In dem hl. Bartholomäus von der Stirnwand zum Beispiel wirkt noch die Weichheit der siebziger Jahre nach; Hände bejahrter Gehilfen sind hier offenbar an der Arbeit beteiligt.

Die Komposition der Mutter Gottes an dem südlichen Pfeiler der Vorhalle ist in der Mittelfigur des Dornstadter Altarschreines im Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 43) nachgebildet. Und nicht nur die Komposition ist übernommen; auch stilistisch sind die drei Heiligenfiguren des Dornstadter Altares so nahe mit den Statuen der Münstervorhalle verwandt, daß an ihrer Entstehung in der Werkstatt des Meisters Hartmann nicht gezweifelt werden kann². Dieser Stil findet sich in mehreren über Oberschwaben verbreiteten Arbeiten. Am nächsten verwandt ist dem hl. Martin der Vorhalle das Grabmal des Grafen Konrad IV. von Kirchberg († 1417) in der Klosterkirche zu Wiblingen (Abb. 122). Den besten der sitzenden Apostel an Ausdruckskraft weit überlegen, doch stilistisch ihnen verwandt ist das Vesperbild aus Steinberg (Abb. 83, 84) in der städtischen Galerie zu Frankfurt a. M. —

Mit den vier Pfeilerstatuen der Vorhalle des Ulmer Münsters ist der Schmerzensmann des Hauptportales zusammen geordnet: die fünf Figuren von gleicher Größe wirken wie Standbilder eines Altarschreines. Nicht einheitlich aber ist ihr Stil. Vergleicht man den Schmerzensmann (Abb. 91) mit dem innerhalb des gleichen Jahrzehntes geschaffenen hl. Martin (Abb. 102), so ergeben sich wesentliche Gegensätze. Zwei verschiedene Arten von Körperlichkeit werden erstrebt. In der Bildung des hl. Martin spürt man eine Festigkeit und einen Halt, eine Plastizität, wie sie seit der Mitte des 13. Jahrhunderts nicht mehr gesehen waren. Orgelpfeifenartige Röhrenfalten, wie das Gewand des hl. Martin sie zeigt, finden sich an den Gewändern der Naumburger Stifter. Auch die Gewichtsverteilung ist klarer und bestimmter als im 14. Jahrhundert; die nicht fehlende Hüftausbiegung wird durch die Tätigkeit der Hände begründet. Haupt und Hände sind reich an Einzelzügen, wie das 14. Jahr-

¹ Die Originale in der Neithartkapelle des Münsters. Nur die Figur des hl. Martin ist noch ursprünglich.

² Vgl. Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 5.

hundert sie nicht darzustellen liebt. In der Gestaltung des Schmerzensmannes aber zeigt sich eine gewaltige Steigerung der Wirklichkeitstreue. Und doch handelt es sich nicht bloß um die Steigerung der Genauigkeit in der Wiedergabe körperlicher Formen, wie des bärtigen Hauptes mit der schweren Dornenkrone, der Adern am Oberarm, der Kniegelenke, sondern mehr noch um deren Erfüllung mit neuem Leben.

Welche Tiefe des Leidens in dem Ausdrücke der Augen und des leicht geöffneten Mundes, welche Eindringlichkeit in der Geste der auf die Brustwunde weisenden rechten Hand. Wie gleichgültig wirken, mit dem ernstesten Antlitz Christi verglichen, die offenen Mienen des hl. Martin. Unzweifelhaft ist der Meister des Schmerzensmannes in der Wiedergabe der Form eindringlicher, in der Ausdrucksfähigkeit stärker als Meister Hartmann. Hingegen gelangt er im Erfassen der organischen Gesetzmäßigkeit nicht weiter. Der Schmerzensmann steht eher unsicherer als der hl. Martin. Und die Stoffbehandlung verrät nicht die Freude ihres Schöpfers an plastischer Rundung, wie die Figuren an den Stirnfeilern. Der Meister des Schmerzensmannes liebt steile, kahle, schmalgratige Falten, die, ohne ihre Gratigkeit einzubüßen, gelegentlich, wie hinter dem linken Fuße des Ulmer Schmerzensmannes, knorpelige, weich modellierte Brüche zeigen. Diese Faltenbrüche sind neu. Sie finden sich in genau der gleichen Bildung an den erhaltenen Engeln in der Umrahmung des von Multscher bezeichneten Kargaltares¹. Es kann kein Zweifel sein, daß auch der Schmerzensmann von der Hand Multschers gefertigt ist.

In Multschers Stil erscheint die Plastizität der Kunst des Meisters Hartmann gemindert. Multschers Art wirkt, unbeschadet seiner stärkeren Ausdruckskraft, in der Formbildung weicher, malerischer, der Kunst des 14. Jahrhunderts verwandter. Vielleicht hat auf ihn Sluter, der Bewahrer der Überlieferung des 14. Jahrhunderts, eingewirkt. Denn mit Sluters Art verwandt ist nicht nur Multschers Neigung zu großzügiger malerischer Wirkung, sondern nicht minder der Wirklichkeitssinn des Allgäuers.

In Multschers Werkstatt dürften von mehreren Gesellen die Ulmer Rathausfiguren, Kaiser Karl mit seinen Schildknappen (Abb. 125) und die Kurfürsten, geschaffen sein, die heute im Ulmer Gewerbemuseum aufbewahrt werden². —

¹ Vgl. die Abbildung in Pfeleiderer, Die Ulmer Kargennische, Christliches Kunstblatt, 1910, S. 83.

² Vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 113. — Habicht, Die älteren Figuren am Rathause zu Ulm, Zeitschrift für christliche Kunst, XXV, 1912, S. 169 ff.

In den dreißiger Jahren breitet sich die Stilweise, die Multscher als einer der frühesten deutschen Künstler pflegt, weiter aus. Wir begegnen ihr, in geringerer Qualität, z. B. in den unten, S. 124, genannten Grabmälern des Ulrich Wolferzhauser in Augsburg; auch in die bayrische Plastik dringt sie ein¹.

Meister Hartmann und Multscher bezeichnen die Grenzen der Gestaltungsmöglichkeiten des bildnerischen Stiles in Schwaben am Ausgange des ersten Drittels des 15. Jahrhunderts. Zwischen beiden steht eine große Zahl weiterer, mit Namen nicht bekannter Bildschnitzer, deren Stil aus ihren Werken erschlossen werden kann. Unter ihnen ist der altertümlichste der Meister des heiligen Grabes in Trochtelfingen; von den zu ihm gehörigen trauernden Frauen² sind heute drei in der Pfarrkirche zu Trochtelfingen wieder vereinigt, eine vierte befindet sich in der Sammlung des Herzogs von Urach auf dem Schlosse Lichtenstein (Abb. 71). Ein weiteres Werk dieses Meisters gelangte aus Veringendorf in die Sammlung Klingelschmitt in Mainz³. In diesen Arbeiten mit dem schematischen, weichen, doppelläufigen Wellengeriesel ist die Überlieferung des 14. Jahrhunderts noch lebendig. Die Köpfe aber zeigen schon eine neue Belebung. Das Antlitz der Lichtensteiner Figur (Abb. 71) folgt den gleichen Bildungsgesetzen wie die Eriskircher Figuren der Rottweiler Lorenzkapelle (Abb. 74, 75). In der Gewandbildung aber schließt sich an den Meister von Trochtelfingen enger der Meister von Bronnweiler. In den Gewandfalten seiner Figuren finden sich schon tiefe Unterschneidungen, daneben aber noch die reich gehäuften Wellen; seine Werke, ein Kruzifixus, trauernde Frauen, eine Heimsuchung, deren Reste heute im Stuttgarter Landesmuseum aufbewahrt werden (Abb. 7, 8, 78), sind wahrscheinlich nach der Neuerrichtung des Chores der Kirche von Bronnweiler, 1415, geschaffen. Dem Meister von Bronnweiler weit überlegen ist ein am Bodensee ansässiger Künstler, der sogenannte Meister von Eriskirch, dessen Werkstatt wir die Bildwerke aus Eriskirch in der Rottweiler Lorenzkapelle und die Figuren des Altares von Pfärrich verdanken. Der Stil dieser Arbeiten ist so wenig einheitlich, daß die Tätigkeit mehrerer Gesellen in der Werkstatt des Meisters angenommen werden muß. Unter ihnen steht der Schöpfer der

¹ Vgl. Leonhardt, Ein Grabmalsentwurf von Hans Multscher im Bayrischen Nationalmuseum, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, 1910, S. 169 ff.

² Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 32.

³ Abbildung in Hebeisen, Die Künstlerfamilie Strüb, Mitteilungen des Vereins für Geschichte in Hohenzollern, XLVII—XLIX, 1916, Tafel 1.

Maria der Eriskircher Heimsuchung der Art des Meisters von Trochtelfingen noch nahe. Mit dieser Maria ist die zugehörige Elisabeth (Abb. 5, 6) in der an den Stil des Meisters Hartmann gemahnenden Röhrenform der Falten verwandt. In der Bildung der Oberfläche und in der Ausdrucksgestaltung des Gesichtes geht der Schöpfer der Elisabeth weit über seinen Mitarbeiter hinaus. Das Antlitz der Elisabeth wird auch von den Köpfen der beiden trauernden Frauen (Abb. 72—75) nicht übertroffen, deren körperliche Bildung oben, Seite 34 f., gekennzeichnet ist. Man wird die stilistischen Beziehungen innerhalb der vier Eriskircher Bildwerke nicht verkennen und dennoch eine starke Entwicklung aus abstrakter Gebundenheit zu klarer Körperlichkeit feststellen dürfen. In der gleichen Werkstatt entstand der Altar von Pfärrich, dessen Mittelfigur, eine Mutter Gottes, in das Stuttgarter Landesmuseum gelangte (Nr. 42)¹, während die sie begleitenden Heiligen (Abb. 100) vom Bayrischen Nationalmuseum zu München erworben wurden.²

Viele bedeutende Einzelbildwerke von persönlicher Prägung lassen sich bisher noch in keine Gemeinschaft einreihen. Es seien hier etwa die Reutlinger Heimsuchung (Abb. 4), die thronende Maria aus Weil der Stadt (Abb. 28), die Laizer Maria des Meisters Grezinger von 1427 (Abb. 44) mit dem typisierten Antlitz und den fließenden Umrissen, denen die tiefen Faltenunterschneidungen zu widersprechen scheinen, die Horber Maria (Abb. 45), der Ödheimer Christus (Abb. 62), die trauernden Frauen von Mittelbiberach (Abb. 76) und Ottobeuren (Abb. 77) genannt. —

Der Stil der aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts erhaltenen Grabmäler spiegelt die allgemeine Formwandlung wider. An der Anhäuser Mauer bei Gröningen sind wohl um 1416 entstandene Denkmäler von Bebenburgern, nämlich Leupold, Bischof zu Bamberg († 1363), Engelhart († 1410), Wilhelm d. Ä. († 1412) und Wilhelm d. J. († 1416), die drei letzten vortreffliche Rittergrabsteine³. In Neuenstadt an der Linde das Grabmal der Gattin des oben (Seite 110) erwähnten, in Wimpfen begrabenen Engelhart von Weinsberg, einer Gräfin von Leiningen († 1413). Zwei Berlichingensteine, um 1410, im Kreuzgange zu Schöntal. In Widdern das Grabmal des Reinhart von Kirchheim († 1420).

¹ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 95 f.

² Vgl. Buchheit, Gotische Holzskulpturen aus dem 14. Jahrhundert im Bayrischen Nationalmuseum, Kalender bayrischer und schwäbischer Kunst, 1909, S. 1 f.

³ Vgl. Die Kunstdenkmale im Königreich Württemberg, Gradmann, Jagstkreis, 1907, S. 58 f., 735.

Der Grabstein des Grafen Konrad IV. von Kirchberg in Wiblingen (Abb. 122) ist Seite 120 erwähnt. Den nämlichen knappen, plastischen Stil zeigt der unbedeutende Grabstein der ersten Gattin des Herzogs Ulrich von Teck, Anna von Polen († 1425) in der Stadtkirche zu Mindelheim, während das weitaus wertvollere Rotmarmordoppelgrab des Herzogs selbst († 1432) und seiner zweiten Gattin Ursula von Baden († 1429) in der gleichen Kirche (Abb. 123) eine breitere und weichere Formgebung aufweist. Nicht belangvoll sind die Grabmäler des Augsburgers Bischofs Anshalm von Nenningen († 1428) im Kloster Blaubeuren¹ und des Abtes Konrad Cufan († 1422) in Irsee². Um so erstaunlicher, falls unmittelbar nach dem Tode des Dargestellten entstanden, das großartige Grabmal des Abtes Ernfrid I. von Vellberg († 1421) in Großkornburg³, breit und mächtig, mit teilweise scharfgratigen Vertikalfalten und weichen Bauschfalten, wie sie sonst kaum vor der Mitte des 15. Jahrhunderts üblich sind. In Augsburg eine Reihe unbedeutender Steine⁴. Aus der Jahrhundertwende stammt das Denkmal eines Schwigger von Balzhausen in S. Peter. Im Suntheimepitaph des Domkreuzganges ein lebensvolles Christusbild. Mehrere handwerkliche Arbeiten, wie der Grabstein des Abtes Johannes Lauginger († 1403) gelangten aus S. Ulrich in das Bayrische Nationalmuseum nach München. Um 1425 entstand die Tumba der Stifter der Goldschmiedkapelle bei S. Anna, Konrad († um 1425) und Afra († um 1437) Hirn. Das Denkmal befindet sich seit 1889 im Augsburgs Dome. Die Rotmarmorplatte zeigt das knieende Stifterehepaar, beschirmt von den Heiligen Helena und Jakobus, in stark erhabener Arbeit. Dekorativ, hübsch, aber oberflächlich der Grabstein des Nikolaus Hofmair († 1427) in S. Moriz. Das Grabmal des Abtes Johannes Kyssinger († 1428) in S. Ulrich ist durch die Annalen des Johannes Frank als Arbeit eines Meisters Ulrich bezeugt, den Wolter mit dem bis 1468 nachweisbaren Ulrich Wolferzhauser, der 1446 als „pildhower von Wolfartzhausen“ erwähnt wird, gleichzusetzen versucht (vgl. oben, S. 115). Dem nämlichen Künstler schreibt Frank auch das heute im Bayrischen Nationalmuseum⁵ befindliche Grabmal des Abtes Heinrich Heutter von S. Ulrich († 1439) zu.

¹ Abbildung in Baum, Die Kunstdenkmale des Oberamtes Blaubeuren, 1911, S. 63.

² Abbildung in Baumann, Geschichte des Allgäus, II, 1894, S. 168.

³ Abbildung in Köpchen, Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken, 1909.

Tafel 1.

⁴ Für das Folgende vgl. Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, S. 43 ff.

⁵ Vgl. Graf, Kataloge des Bayrischen Nationalmuseums, VI, 1896, Nr. 296.

Beide Arbeiten sind handwerkliche Leistungen, aber stilistisch und kompositionell von einander verschieden. Der Kyssingerstein schließt sich in der Anordnung durchaus an das Schema des Kaisheimer Stifterdenkmales (Abb. 120, vgl. S. 110) an. Hier und dort die gleiche strenge Frontalität, die gleiche Verwendung des Wappens; dort breitet sich der Mantel, hier die Dalmatika nach unten glockenförmig aus; die gratige Faltenbehandlung, die an einem um 1387 entstandenen Denkmal erstaunlich wirkt, scheint im Jahr 1428 natürlich. Eine Vergleichung des Stifterhauptes in Kaisheim, dessen verallgemeinernde Bildung etwa an die Typen der Kurfürsten vom Schönen Brunnen in Nürnberg erinnert, mit dem realistisch aufgefaßten Kopfe des Abtes Kyssinger, oder eine Nebeneinanderstellung der weich geschwungenen Ärmelfalten auf dem Kaisheimer Stiftergrabe mit den knorpeligen, durchaus an den Mantel von Multschers Schmerzensmann (Abb. 91) erinnernden Falten des Bahrtuches in Augsburg lassen indes keinen Zweifel übrig, daß das Denkmal des Grafen Heinrich von Lechsgemünd nicht etwa gleichzeitig mit dem Kyssingergrabstein entstanden sein kann. Das Heuttergrabmal gibt den Kopf nicht mehr in reiner Vorderansicht, vermeidet auch in der Anordnung des Körpers und Gewandes frontale Wirkung und zeigt einen weicheren Faltenstil, der an die Art der Mitte des 15. Jahrhunderts erinnert¹. Ähnlich der Grabstein des Augsburger Weihbischofs Johann († 1447) in der Paulskirche zu Eßlingen². Unsere Aufzählung mögen die Messingstandbilder des Konrad von Weinsberg († 1446) und seiner Gattin Anna von Hohenlohe († 1437) beschließen, ursprünglich unter dem von den Dargestellten gestifteten Ewigen Lichte, in der Klosterkirche zu Schöntal aufgestellt und spätestens unmittelbar nach dem Tode des Stifters errichtet (Abb. 124)³.

Die Zahl der aus dem Beginne des 15. Jahrhunderts stammenden erhaltenen Einzelbildwerke ist sehr groß. Das Material ist fast ausschließlich Lindenholz. Viele entstammen zerstörten Altarschreinen. Es werden im folgenden lediglich einige der wichtigeren Stücke namhaft gemacht. Eine

¹ Über weitere schwäbische Grabmäler der Mitte des 15. Jahrhunderts vgl. Baum, *Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts*, 1917, S. 35.

² Vgl. Schröder, *Die Augsburger Weihbischöfe*, *Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg*, V, 1916—1919, S. 513 f.

³ Zur Datierungsfrage vgl. des Verfassers Bericht über Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, III², in der *Kunstchronik*, N. F., XXXII, 1920/21, S. 267.

vollständige Aufzählung ist für das erste unmöglich, nicht minder eine Ordnung nach Schulen oder gar Werkstätten¹.

Während Darstellungen der Verkündigung und der Geburt Christi zu fälligerweise zu fehlen scheinen², haben sich drei bedeutende Heimsuchungsgruppen erhalten, aus Eriskirch in der Rottweiler Lorenzkapelle (Abb. 5, 6), aus der Reutlinger Marienkirche in der Reutlinger Sammlung (Abb. 4) und aus Bronnweiler im Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 7, 8).

Bilder der thronenden Mutter Gottes sind minder zahlreich als im 14. Jahrhundert. Die schönste in Oberschwaben in der Wallfahrtskirche zu Birnau³, weitere aus S. Georgen in der Rottweiler Lorenzkapelle, in Mittelzell auf der Reichenau, in Ertingen, S. Christina, Riedhausen, Weingarten, Hohentengen, Markdorf, in der Klostersakristei in Blaubeuren (Stein, aus der Blaubeurer Stadtkirche). Die schönste niederschwäbische Maria des beginnenden 15. Jahrhunderts, ein vortreffliches Beispiel der neuen Gewichtigkeit und Körperlichkeit, gelangte aus der Spitalkapelle von Weil der Stadt in das Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 28). Weitere Bildwerke in der Wallfahrtskirche auf dem Rechberg und in S. Katharina zu Hall⁴, endlich im Hessischen Landesmuseum in Kassel.

Darstellungen der stehenden Mutter Gottes haben sich in sehr großer Zahl erhalten. Im Stuttgarter Landesmuseum Bildwerke aus Illertissen (Nr. 36), oberschwäbisch (Nr. 37), aus Bollingen (Nr. 41), aus Pfullendorf (Nr. 35), aus der Gegend von Schwabsberg (Nr. 63)⁵. In der Sammlung Örtel in München eine Mutter Gottes aus Türkheim (Nr. 21)⁶, weitere schwäbische Bildwerke in den Sammlungen F. A. v. Kaulbach und Wolter in München⁷, bei Bildhauer

¹ Im württembergischen Denkmälerwerk wird erst seit 1909 die Aufzählung sämtlicher erhaltener Denkmäler durchgeführt. Wie viel zumal in den beiden ersten Bänden übersehen ist, wird Professor Weise in Tübingen an dem Beispiele der gotischen Bildnerkunst in der Umgebung Tübingens nachweisen.

² Eine weibliche Figur in der Sammlung Erhard Junghans in Schramberg darf vielleicht als Maria von einer Verkündigung gedeutet werden.

³ Vgl., auch für das Folgende, Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 22.

⁴ Vgl. Die Kunstdenkmäler im Königreich Württemberg, Gradmann, Jagstkreis, 1907, S. 521.

⁵ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 88 ff.

⁶ Vgl. Katalog der Sammlung Dr. Oertel, 1913, Tafel 4.

⁷ Vgl. Wolter, Maria mit dem Kinde, 4. Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, München, 1918, Abb. 14, 15.

Schuster in München, in der Kirche zu Oberstdorf i. A., in der Kirche zu Eriskirch (Abb. 42), im Baseler Historischen Museum aus Rheinfeldern (Inv. 1917—29)¹, in Lippach bei Markdorf, in Orsenhausen, in Munderkingen (Frauenbergkirche), in der Sammlung Schnell in Ravensburg (aus Sontheim)², in der Sammlung Wurz in Stuttgart, in den Pfarrkirchen zu Veringendorf und Veringenstadt³, in der Friedhofskapelle zu Bisingen, in der Liebfrauenkapelle zu Horb (Abb. 45), in der Städtischen Galerie zu Frankfurt aus Gammertingen⁴, im Deutschen Museum zu Berlin.

Schutzmantelbilder (vgl. Seite 49 ff.) in Zwiefalten⁵, in der Rottweiler Lorenzkapelle aus Gößlingen (Abb. 49), im Aachener Suermondtmuseum aus Herlazhofen (Abb. 48).

Christus auf dem Palmesel, aus Remmingsheim, in der Rottenburger Altertumssammlung.

Unter den Christus-Johannesgruppen (vgl. oben Seite 54 ff.) hat sich in Schwaben keine erhalten, deren Stil etwa den drei für den Beginn des 15. Jahrhunderts bezeichnenden oberrheinischen Arbeiten im Landesmuseum zu Karlsruhe, im Straßburger Museum und in der Sammlung Spetz zu Isenheim⁶ entspreche. Die früher in der Sammlung Seligsohn in München aufbewahrte Gruppe zeigt, gegenüber dem überreichen Umfang der Röhrenfalten in diesen drei Stücken, die für die Zeit um 1430 bezeichnende Vereinfachung der größer und gratiger werdenden Falten, wie sie auch an der Schutzmantelmaria in Aachen (Abb. 48) beobachtet werden kann.

Darstellungen des Ecce homo im Rottenburger Spital, aus Mattenhaus im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 43)⁷, in der Stadtkirche zu Riedlingen.

Christus kreuztragend, aus Ödheim im Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 62), aus Herlazhofen im Deutschen Museum zu Berlin (Abb. 63), aus der Bodensee-

¹ Vgl. Burckhardt, Bericht des Historischen Museums Basel für das Jahr 1917, 1918, S. 21.

² Vgl. Baum, Die Sammlung Schnell, Cicerone XI, 1919, S. 324.

³ Vgl. Hebeisen, Die Künstlerfamilie Strüb, Mitteilungen des Vereins für Geschichte in Hohenzollern, XLVII—XLIX, 1916, Figur 3, 4.

⁴ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 32.

⁵ Vgl. Pfeffer, Schwäbische Schutzmantelbilder aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, Zeitschrift für christliche Kunst, XXXII, 1919, S. 37 ff.

⁶ Abbildungen aller Stücke in Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 23 f.

⁷ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 96.

gehend im Bayrischen Nationalmuseum zu München (Inv. M. A. 4230)¹, in der Kirche zu Owingen, in der Liebfrauenkapelle zu Horb; das letztgenannte Bildwerk ein typisches Beispiel der Erstarrung des plastischen Stiles um 1440, ein Gegenstück zur Grablegung der Ägidienkirche in Nürnberg.

Eine Kreuzgruppe in Poltringen. Maria und Johannes, aus Überlingen, in der Sammlung Schnell in Ravensburg. Reste der großen Bronnweiler Kreuzgruppe (um 1415) im Stuttgarter Landesmuseum (Abb. 78; vgl. Seite 122). In den Trauernden unter dem Kreuz gibt das 15. Jahrhundert das Beste, dessen es fähig ist. Über die Eriskircher Figuren (Abb. 72—75) und die Gruppe aus Mittelbiberach (Abb. 76) vgl. oben Seite 123. Weitere Gruppen in Ottobeuren (Abb. 77), in Mühlhausen a. N.², in der Sammlung Zerner in Frankfurt a. M. Jüngere in der Spitalkapelle zu Buchau, in Owingen (Weilerkirche), in der Weggentalkirche bei Rottenburg³, aus Roggenbeuren in der Rottweiler Lorenzkapelle (Nr. 54). Einzelfiguren der stehenden trauernden Maria im Stuttgarter Landesmuseum aus Hofen (Nr. 64) und Rottenburg (Nr. 70)⁴, im Bayrischen Nationalmuseum in München aus Deggingen, im Konstanzer Rosgartenmuseum aus Stephansfeld.

In der Darstellung des Vesperbildes verschwindet im 15. Jahrhundert der ergreifende Typus mit dem steil aufgerichteten, schwer verwundeten Körper Christi. Ausläufer dieses Typus in Tiefenbronn und aus Lech im Bregener Museum. Die ruhigere, mehr repräsentative Darstellung mit der wagrechten Lage des Körpers Christi erlebt nun ihre vollkommene Ausprägung. Zu den frühesten Beispielen dieser Formgebung dürften die oben Seite 79 genannten Vesperbilder in Schelklingen und Gutenzell gehören. Weitere Bildwerke, aus dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts, in Beuron, Bielechingen (Alabaster), Ditzenbach, aus der Gegend von Ehingen in der Sammlung Oertel zu München⁵, in Ensmad, Geislingen (OA. Balingen), Heiligenbronn, Horb (Ottilienkapelle), im Ravensburger Museum, in Reichenau-Mittelzell, in der Rottweiler Frauenkirche, in der Pelagiuskirche zu Rottweil-Altstadt, in Rupertshofen und Schömberg, aus Steinberg in der Frankfurter

¹ Abbildungen dieses und des Horber Stückes in Volbach, *Der kreuztragende Christus in der schwäbischen Kunst*. Amtliche Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, XL, 1918, S. 134f.

² Vgl. Baum, *Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts*, 1917, S. 26.

³ Vgl. Sieber, *Die Wallfahrt zur schmerzhaften Mutter Gottes im Weggental*, 1917, S. 29.

⁴ Vgl. Baum, *a. a. O.*, S. 111, 116.

⁵ Abbildung in Kataloge der Sammlung Oertel, 1913, Nr. 17, Tafel 15.

Städtischen Galerie (Abb. 84), in Steinhausen a. R., Uigendorf, Unterweissach, aus Welzheim (?) im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 65)¹, in der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal und in der Wimpfener Dominikanerkirche (1416, Abb. 85). Schon den Übergang zum malerischen Stile der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt das Nenninger Vesperbild (Abb. 82).

Über die trauernden Frauen von einem heiligen Grabe in Trochtelfingen vgl. Seite 122.

Erbärmdebilder aus der Bodenseegegend im Bayrischen Nationalmuseum zu München und in der Sammlung Schnell in Ravensburg.

Ein Tod Mariä auf dem Altare der Silvesterkapelle des Konstanzer Münsters. Zwei Leuchterengel in der Sammlung Schnell in Ravensburg².

Einzelne Heilige. Die Heiligen Agatha und Agnes im Deutschen Museum zu Berlin. Ein Apostel, sowie zwei Darstellungen des hl. Antonius in der Wüste, die eine in der Art des Meisters Hartmann, die andere aus Machtolsheim stammend, im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 44, 38, 39)³. Eine hl. Barbara im Spital zu Rottenburg⁴. Eine zweite, aus der Sammlung Roettgen (Nr. 210) im Bonner Provinzialmuseum (Inv. 21 196)⁵. Bilder Johannis des Täufers in Poltringen, im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 60) aus Rottenburg⁶, in der Bischöflichen Sammlung zu Rottenburg, in Veringensstadt⁷. Eine hl. Notburga, aus der Gegend von Ehingen, im Ulmer Gewerbe-museum⁸. Eine hl. Ottilia in Wilflingen. Petrus im Deutschen Museum zu Berlin (aus der Sammlung Harsch), ferner in Riedhausen. Petrus und Paulus im Ravensburger Museum. Eine weibliche Heilige im Augsburgener Maximilian-museum⁹. Ein sitzender Heiliger aus Buchau und ein stehender aus Reutlingen im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 33, 73)¹⁰.

¹ Vgl. Baum, a. a. O., S. 112.

² Vgl. Baum, Die Sammlung Schnell, Cicerone, XI, 1919, S. 325.

³ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 91 f., 97.

⁴ Vgl. Sieber, Die Wallfahrt zur schmerzhaften Mutter Gottes im Weggental, 1917, S. 65.

⁵ Abbildung im Kataloge der Sammlung Roettgen, 1912, S. 44 und Tafel 1.

⁶ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 109.

⁷ Vgl. Hebeisen, Die Künstlerfamilie Strüb, Mitteilungen des Vereins für Geschichte in Hohenzollern, XLVII—XLIX, 1916, Figur 5.

⁸ Vgl. Pfeffer, S. Notburga in der schwäbischen Kunst, Archiv für christliche Kunst, XXXIII, 1915, S. 99 ff.

⁹ Vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 88, 95, 97, 116.

¹⁰ Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts, 1917, S. 87 ff., 119.

Kaiser und Kurfürsten, außer den oben, Seite 121, erwähnten Arbeiten der Multscherwerkstatt in Ulm, auch im Saale des alten Eßlinger Rathauses. —

Die Bildwerke am Schnegg des Thomaschores im Konstanzer Münster, 1438 von Meister Antoni begonnen, 1446 noch nicht vollendet¹, bezeichnen den vollständigen Abschluß der Stilentwicklung, die wir in diesem Buche verfolgt haben. In den Reliefkompositionen mit ihrer Raumentiefe und ihrem knitterigen Faltenstil, Gideons Fell und Verkündigung, Mose mit dem brennenden Dornbusch und Geburt Christi, ist der Geist des Konrad Witz lebendig. Diese Bildwerke und die zugehörigen Prophetenstatuen sind die großartigen Gegenstücke der schwäbischen Bildnerkunst zu dem Schlüsselfelderischen Christophorus der Sebalduskirche in Nürnberg. Mit ihnen und den 1438 geschaffenen Standbildern des Sakramentshauses in Hall beginnt die letzte Entwicklungsphase der gotischen Plastik in Schwaben.

10. DIE SCHWÄBISCHE EIGENART

Erkenntnis des zeitlichen Verlaufes des Kunstschaffens im 14. Jahrhundert konnte aus der Betrachtung eines kleinen Teilgebietes, nämlich der schwäbischen Bildnerkunst, geschöpft werden. Methodisch schwieriger ist die Gewinnung von Maßstäben für die Besonderheit örtlicher Art in einer kurzen Zeitspanne. Die Spuren der Epochen — wir haben im Vorwort darauf hingewiesen — sind tiefer, deutlicher, an ihren Schöpfungen im einzelnen leichter nachweisbar als die Merkmale des Völkischen; diese lassen sich zuverlässig nur aus der gesamten Kunst eines Volkes und aus deren Vergleichung mit dem Schaffen anderer Völker herleiten. Ein Versuch, das Wesen alemannischer Art aus der schwäbischen Bildnerkunst des 14. Jahrhunderts zu ergründen, bleibt mit Notwendigkeit unvollkommen; doch darf die Furcht vor zu allgemeinen oder unvollständigen Ergebnissen nicht hindern, ihn zu unternehmen.

In diesem Buche abgebildete Werke unzweifelhaft schwäbischen Ursprunges zeigen, mit gleichzeitigen Arbeiten anderer deutscher Stämme verglichen, folgende Merkmale:

¹ Vgl. Wingenroth und Gröber, Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg, Schauinsland, Jahrgang 36, 1909, S. 38 f. — Gröber, Das Konstanzer Münster, 1914, S. 54, 163 f. Abbildungen S. 106, 110. — Dehio kennzeichnet unfreiwillig das Besondere der Leistung, indem er (Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, III¹, 1908, S. 234) meint, die Bildwerke der Werkstatt des Niklaus von Leyen zuweisen zu müssen.

Geschlossenheit und Einfachheit der Form. Die Stockacher Maria (Abb. 17) hat einen ruhigen, fest zusammengehaltenen Umriß, der nirgends wesentlich unterbrochen ist. Auch die Binnenzeichnung ist schlicht. Das Ganze blockmäßig, klar, sichtlich auf eine einfache Formel gebracht. Man beachte etwa, wie wenig in den sicher schwäbischen Bildwerken von Stockach, Konstanz, Überlingendorf (Abb. 17, 21, 22) der Oberkörper des Kindes den ruhigen Gesamtumriß unterbricht, wie sehr dies hingegen im Verhältnis des Kindes zur Mutter in Maulbronn (Abb. 20) der Fall ist. Typisch schwäbisch ist auch die Einordnung des Gmünder Schutzmantelbildes und seiner Konsole (Abb. 46) in die Mandelform.

In enger Beziehung zur Geschlossenheit steht die Ruhe. Dies tritt am deutlichsten in die Erscheinung, wenn der schwäbischen Kunst die Aufgabe erwächst, seelische oder körperliche Bewegung darzustellen. Eilige, heftige oder stark zusammengesetzte Bewegung wird man vergeblich suchen. Einen Höhepunkt reicher Bewegung bedeutet etwa die Drehung der Wärterin, die im Ulmer Bogenfelde (Abb. 14) in Profilstellung Wasser in die Wanne schüttet und zugleich den Kopf wendet. Weit bezeichnender für schwäbische Art ist in demselben Bogenfelde die in den Profilen klar ablesbare Beziehung zwischen der Gottesmutter und dem greisen, in die Kniee sinkenden König; doch entspricht die volle Ruhe des das rechte Knie aufstützenden Königs in Augsburg (Abb. 15) noch mehr der schwäbischen Art. In den Bildern des Leidens wird die Zurückhaltung innerlicher Bewegung am deutlichsten; man denke etwa an die Darstellung des Schmerzes in der Kreuzgruppe vom Bodensee (Abb. 67) oder in dem Radolfzeller Vesperbilde (Abb. 79). Das Weinen der Frauen aus Mittelbiberach (Abb. 76) gibt wohl den stärksten Affektausdruck, dessen die schwäbische Kunst dieser Epoche fähig war; doch wie ist diese Gruppe blockmäßig gebaut, fest hingestellt und klar umrissen, verglichen mit verwandten bayrischen und mittelrheinischen Arbeiten der nämlichen Zeit.

Zurückhaltung im Ausdrucke seelischer Bewegung ist zweifellos schwäbisches Stammeserbe. Die Neigung, das Schmerzliche zu lindern, ist zumal für das mystische Schrifttum in Schwaben besonders bezeichnend; man lese etwa die oben, Seite 71, abgedruckte Stelle aus dem Büchlein der ewigen Weisheit. In schwäbischen Darstellungen des Leidens, in Kreuzgruppen und Beweinungen, fehlen Verzerrungen, wie sie für die bayrische und mittelrheinische Kunst des 14. Jahrhunderts bezeichnend sind. In der mystischen Versenkung alemannischen Gepräges liegen indes die

Wurzeln nicht nur der Verneinung des Schmerzes, sondern auch der Bejahung andächtiger Freude; man lese (oben, Seite 55f.) die Äußerung des Glücksgefühles im Gefolge der Johannesverehrung; in der milden, verklärten Ruhe der Sigmaringer Christus Johannesgruppe (Abb. 57) spiegelt sich ein wesentlicher Teil alemannischer Geistigkeit.

Es ist vorzüglich die Ebenmäßigkeit des Temperamentes, die schwäbische Art zumal von bayrischer unterscheidet. Bayrische Kunst ist in ihren bezeichnenden Werken jäh, ausfahrend, zackig, sprunghaft, zugleich, selbst im Affekte, schwerfällig. Die Erregtheit ist bis in das unruhige Eigenleben kleiner Falten spürbar. Die Kaisheimer Mutter Gottes (Abb. 38) hat erdige Derbheit mit vielen schwäbischen Arbeiten gemein. Doch ist ihre Gewichtsverteilung anders als die gotische Ponderation schwäbischer Werke. Die Hauptmasse sitzt tiefer; die Figur im ganzen ist breiter; man vergleiche Hals- und Kopfbildung mit der Gestaltung der entsprechenden Teile der Augsburgs Maria (Abb. 37). Vor allem aber ist die Faltenbildung in der Binnenzeichnung und den Randlinien des Mantels bemerkenswert; sie spiegelt eine unruhige seelische Verfassung. Auch in Schwaben findet sich nicht immer volle Klarheit, sondern zuweilen eine dumpfe Unruhe (man vergleiche die Falten der Konstanzer Maria, Abb. 21); ihr fehlt das Stürmische.

Ebenso fremd wie die Unausgeglichenheit bayrischen Temperamentes ist schwäbischer Art die kühle Vornehmheit und repräsentative Sachlichkeit westlicher Art. Man kann innerhalb der alemannischen Kunst im ganzen die schwäbischen von den oberrheinischen Arbeiten meist dadurch unterscheiden, daß die schwäbischen minder kultiviert und schwerfälliger erscheinen. Typisch ist die Wandlung des Stiles der Figuren der Katharinenkapelle des Straßburger Münsters über das Freiburger heilige Grab hinweg zur Formgebung der Rottweiler und Augsburgs Mutter Gottes (Abb. 31, 32; vgl. oben, Seite 88ff.). Die Kraft organischer Durchbildung, die Klarheit der Zeichnung, die Eleganz nehmen auf dem Wege nach Osten dauernd ab. Dafür wächst, wenigstens in Rottweil, dank der Abstraktion vom Körperlichen der geistige Gehalt. Unter den in diesem Buche abgebildeten Werken ist die Maulbronner Mutter Gottes (Abb. 20, vgl. Seite 20, 49, 99) ein Beispiel ausgeprägter westlicher Art; die Freiheit der Kopfhaltung, die Gegenbewegung des Kindes, die organische Bildung des Körpers, der noch fast im klassischen Sinne die Gewandung trägt, die Sorgsamkeit der handwerklichen Arbeit, die nicht vereinfacht, nicht ornamental übertreibt, dies sind Züge nicht schwäbischer Art. Alemannischem

Wesen, wie es die übrigen Marienbilder zeigen, ist die Maulbronner Statue vielleicht zu kultiviert. Gewiß fehlt ihm die Anmut nicht; aber es ist eine Anmut mit schlichteren und natürlicheren Mitteln, die sich zur Schönheit der Maulbronner Mutter Gottes verhält wie die Feldblume zur Gartenblume. Wer möchte eine von beiden entbehren!

Dem Neuen, soweit es nicht gerade der geistigen Art des Volkes entgegen kommt, erschließt der Schwabe sich langsam und mit Widerstand. Es ist kein Zufall, daß die Gotik rechts des Oberrheines zuerst im äußersten Norden Schwabens Boden gewinnt, wo schwäbisches Blut sich mit dem beweglicheren der Franken mischt. Die idealisierende Körperlichkeit der Hochgotik wurde der schwäbischen Kunst niemals recht vertraut. Um so vollständiger eignete sie sich schnell die Abstraktionen eines auf das Geistige gerichteten Stiles an; ja sie steigerte das Überkommene noch. Wie sehr nähern sich die Abstraktionen des 14. Jahrhunderts, nicht in der Formbildung, wohl aber in der Wirkung jenen des hohen Mittelalters; man vergleiche die Figuren der Kreuzgruppe vom Bodensee (Abb. 67) mit gleichartigen romanischen Statuen. Auch die Weichheit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird von der schwäbischen Geistigkeit ohne Hemmung aufgenommen; es ist bezeichnend, daß sie den kühlen, plastischen Stil der Zeit des Meisters Hartmann bald wieder in die größere Ausdrucksfähigkeit und Schmiegsamkeit Lochners und Multschers umformt.

R E G I S T E R

VERZEICHNIS DER ABILDUNGEN

1. Verkündigung. Maria in klassisch kontrapostierter Haltung. Das gegürtete Gewand ist von einem über das Haupt geschlungenen Mantel derart umhüllt, daß die Brust frei bleibt und der linke Arm den Mantel über den Leib zieht. Sehr deutlich ist das rechte Bein als Spielbein gekennzeichnet. Der rechte Arm ist dem Engel entgegen gestreckt, das Haupt leicht erhoben, die Linke hält ein Buch. Die Haltung des Engels ähnlich, doch minder klar. Der Mantel ist über die rechte Schulter geschlungen. Die rechte Hand zeigt den Grußgestus; die linke Hüfte ist ein wenig ausgebogen; in der Linken ein Schriftband.

Sandstein, neuerdings gefaßt. Höhe je 180 cm.

Überlingen, Münster, Chor. Um 1310.

Die Überlinger Figuren nehmen eine Zwischenstellung zwischen den Bildwerken der Vorkirche des Freiburger Münsters und der Mutter Gottes mit den Leuchterengeln an der Innenseite der Westwand dieser Kirche ein. Die Abhängigkeit der Maria von der Heimsuchungsmaria in Reims und des Engelskopfes von Reimser Vorbildern ist nicht zu bezweifeln. Eng die Verwandtschaft der Kopfbildung der Engel in Überlingen und Freiburg; vgl. Schmitt, Das heilige Grab im Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, XV, 1919, S. 11, Abb. 11.

2. Verkündigung. Nicht nur die antike Ponderation der Maria ist verschwunden; die Körper sind entsinnlicht, ihres physischen Lebens zugunsten eines starken psychischen Ausdruckes beraubt. Körper und Gewänder bilden eine untrennbare Einheit. Die Gewänder sind breit geschwungen, jedoch derart, daß der flächige Charakter stark betont wird. Die Falten sind schmalrückig, linear und haben einen von der natürlichen Körperbewegung im wesentlichen unabhängigen Fall.

Sandstein. Höhe je 180 cm.

Gmünd, Heiligkreuzkirche, Langhaus, Nordportal. Um 1340—1350.

Vgl. Abb. 36, 92. Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 29.

3. Heimsuchung. Maria und Elisabeth, stehend. Maria in offener Hülle und offenem Mantel, der die frei fallenden Falten des Gewandes sichtbar werden läßt und nur vom rechten Arm ein wenig gerafft wird. Das Antlitz der Elisabeth ist von Hülle und Rise umrahmt, ihr Gewand vom Mantel bedeckt, den der linke Arm über den Leib zieht.

Es fehlen die Hände. Kleine Ergänzungen. Pappelholz, abgelaut. Höhe 166 cm.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nr. 213, 214. Aus einer Kapelle bei Gmünd. Um 1340.

Vgl. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum, 1910, S. 108 f.

4. Heimsuchung. Maria und Elisabeth, beide jugendlich, begrüßen einander, indem Elisabeth der ihr zugewendeten Maria die rechte Hand auf die linke Schulter legt. Elisabeth ist mit Hülle und Rise bekleidet, das Kinn der Maria ist frei. Beide Frauen sind hoch gegürtet, der Mantel fällt in einigen großen Wellen über die Schultern und läßt das Gewand frei, das in ruhigen, sich der Stellung der Körper anpassenden Falten fällt.

Es fehlen der rechte Arm und die Füße der Maria, der linke Arm der Elisabeth.

Lindenholz. Höhe 89 cm.

Reutlingen, Städtische Sammlung. Aus der Marienkirche in Reutlingen. Um 1420.

Vgl. Baum, Schwäbische Bildwerke im Zeitalter der Mystik, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXIX, 1917, S. 5, 8.

5, 6. Elisabeth von einer Heimsuchung.

Sie steht mit verschränkten Armen, Maria, die ihr in ähnlicher Weise gegenüber geordnet ist, zu begrüßen. Der Körper ist von einem dichten Mantel, der in tiefen plastischen Falten über den Leib gezogen ist, völlig umhüllt, ebenso von einem schweren Kopftuche das Antlitz, eines der ausdrucksvollsten der deutschen Gotik. Stark gegen die Nasenwurzel zusammengezogene Brauen, große verstehende Augen, tiefe Falten von der Nase zum fest geschlossenen Munde geben im Verein mit den weichen, schwimmenden Schatten der Wangen dem Gesichte den Ausdruck ernster Mütterlichkeit. Die Hände lang und schmal.

Kleine Beschädigungen an den Wellen des Kopftuches.

Lindenholz. Höhe 144 cm.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 51. Die Figur stand, der zugehörigen Maria (Rottweil, Nr. 50) zugewendet, in einer Wandnische der Kirche zu Eriskirch. Um 1420.

Vgl. Abb. 72, 73, 74, 75. Vgl. Probst, Bemerkungen über Skulpturen aus der Pfarrkirche in Eriskirch. Archiv für christliche Kunst, VIII, 1890, S. 90 ff.

7, 8. Maria von einer Heimsuchung.

Die Gestalt ist fast völlig in einen faltenreichen Mantel gehüllt, der vom linken Arm gerafft wird und das gegürtete Gewand nur am Leibe frei läßt. Das Antlitz, mit müden, schweren Lidern ist von einem Kopftuche lose umschlungen, in das die zur Begrüßung der Elisabeth erhobene linke Hand greift.

Die rechte Hand fehlt.

Lindenholz. Höhe 165 cm.

Die Figur war mit Ölfarbe neu überstrichen. Die Aufnahme des Kopfes ist nach Beiseitigung dieses Anstriches erfolgt.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 66. Aus der Kirche in Bronnweiler. Mit der nicht mehr vorhandenen Elisabeth wahrscheinlich in einer Nische aufgestellt. Um 1415. In diesem Jahre wird der Chor der Kirche neu errichtet.

Vgl. Abb. 78. Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 113 ff.

9. Geburt Christi. Maria sitzt auf einer Felsbank und stützt sinnend das Haupt auf den linken Arm. Sie ist in bauschige, sehr plastische Falten ihres Mantels gehüllt. Über ihr, in der Krippe, das gewickelte Kind, mit Ochs und Esel.

Sandstein. Höhe 83 cm.

Konstanz, Münster, Mauritiuskapelle, außen am heiligen Grab. Um 1280. Die ungewöhnliche Anordnung ergibt sich aus den Bedingungen, die der schmale Eckpfeiler stellte. Vgl. Abb. 88, 89, 90. Vgl. Gröber, Das Konstanzer Münster, 1914, S. 175.

10. Geburt Christi. Maria sitzt in ihrem Bette aufrecht und spielt mit dem Kinde, das sich ihr aus der Krippe zuwendet. Daran Ochs und Esel. Seitlich des Bettes, auf seinen Stab gestützt, sitzt Josef.

Silber. Höhe 16 cm, Breite 20 cm.

Reichenau-Mittelzell, Schatzkammer. Vom Schreine des heiligen Markus. Um 1330.

Die gleiche Anordnung der Geburt Christi findet sich häufig, z. B. im Bogenfelde des Westportales des Freiburger Münsters. Ferner an dem 1279 von Meister Eckhard von Worms gegossenen Erztaufbecken im Würzburger Dom; vgl. Leitschuh, Würzburg, Berühmte Kunststätten, 54, 1911, S. 57. Endlich in einem Fenster zu S. Viktor in Xanten; vgl. Heinersdorff, Die Glasmalerei, 1914, Abb. 42.

11. Maria im Wochenbett, liegend, den Oberkörper aufrichtend, das ausdrucksvolle, von einem Tuch umrahmte Antlitz nach vorn wendend. Sie hält das Kind, das auf ihrem Bette sitzt.

Lindenholz. Höhe 66 cm, Länge 95 cm.

München, Bayrisches Nationalmuseum, Kat. VI, Nr. 455. Aus Heggbach. Um 1330.

Es ist hier nicht die Geburt Christi als historischer Vorgang dargestellt, sondern die mystische Vision der Theotokos. Vgl. oben S. 45 ff., sowie Baum-Pfeiffer, Die Kunstdenkmale im Oberamt Biberach, 1909, S. 145. — Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 79 ff. Dasselbst Aufzählung weiterer verwandter Darstellungen.

12. Maria im Wochenbett, liegend, den Oberkörper auf zwei Kissen aufrichtend; sie trägt ein Hemd und ein über Kopf und Schultern fallendes Tuch; eine Decke, die flache Wellenfalten wirft, bedeckt den Leib. Das Kind sitzt nackt aufrecht auf dem Schoße der Mutter.

Lindenholz. Höhe 67 cm, Länge 109 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 27. Angeblich aus Buchau. Um 1330.

Unsere Abbildung gibt nur den Kopf.

Vgl. die Anmerkung zu Abb. 11, sowie Christ, im Berichte des Museums vaterländischer Altertümer in Stuttgart über die Jahre 1914—1918, S. 34 f.

13. König Balthasar mit leicht gebeugtem linkem Knie der am benachbarten Chorpfeiler stehenden Mutter Gottes einen Kelch darbietend. Überschlankte Gestalt in schmiegsamen, weich fallenden Gewändern. Er trägt auf dem Haupte noch die Krone.

Sandstein. Höhe 150 cm.

Wimpfen i. T., S. Peter. Aus dem Chore. Zwischen 1269 und 1278. Vom Meister der Chorfiguren.

Der zweite zugehörige König steht heute außen im Gewände über dem Südportal. Der dritte fehlt.

Vgl. auch die Abb. 29, 65, 96, 97, 105. Vgl. Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck, 1907. — Kehrler, Die heiligen drei Könige, 1909, II, S. 170 ff.

14. Geburt Christi und Anbetung der Könige. Im oberen Streifen des spitzbogigen Feldes die Geburt Christi. Maria wendet sich vom Bette aus, über dem die Krippe mit Ochs und Esel sichtbar wird, dem Kinde zu, das unter ihr von zwei Ammen gebadet wird. Josef reicht einen Kessel mit warmem Wasser. Im unteren Streifen Maria thronend, auf ihrem Schoße den Kleinen haltend, der sich dem knieenden, barhäuptigen, Gold darbringenden Balthasar zuwendet. Hinter ihm Melchior, auf den Sternweisend, und Kaspar, beide stehend. In den Ecken kleine Stifter.

Der Stern fehlt. Der Kopf Melchiors ergänzt. Sandstein. Höhe 203, Breite 193 cm.

Ulm, Münster, westliches Nordportal. Ursprünglich an der Pfarrkirche ennet velt. Bezeichnet 1356.

Zur Ikonographie der Darstellung vgl. oben, S. 45 ff. Eine aus dem Elsaß stammende, im frühen 15. Jahrhundert geschaffene Maria im Wochenbett des Deutschen Museums zu Berlin zeigt gleichfalls die Badeszene.

Unser Bild gibt einen Ausschnitt aus dem Bogenfelde.

Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 67 ff.

15. Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod und Krönung Mariä. Die Darstellung beginnt links unten mit den Gestalten des Engels und der Maria. Es folgt die Geburt Christi. Maria liegt im Bette und hält den stehenden Knaben, der sich Josef zuwendet. Über dem Bette die Krippe mit Ochs und Esel. Die Anbetung der Könige ähnlich wie in dem jüngeren Ulmer Bogenfelde (Abb. 14). Über dem Kinde der — in Ulm nicht mehr sichtbare — Stern, auf den Melchior deutet. Das Bett Mariä in der Darstellung ihres Todes ist in die Mitte des zweiten Streifens verlegt. Dahinter und zur Seite sind die Apostel in Haltung und Bewegung zur in der Mitte stehenden Heilandfigur geordnet. Christus hält mit den Händen ein Tüchlein zur Aufnahme der Seele der Maria. Im oberen Felde die Krönung, eingerahmt von vier Engeln.

Sandstein.

Augsburg, Dom, Ostchor, Nordportal, laut in Majuskeln abgefaßter Inschrift am Türpfosten ANNO . [DNI . ME]RE . XIII . ERUNRADUS . DE . RANDEGG . EVSCOS . AVG . EONSCRUX . HANLE . IANNUAM . EC . OMNES . TESCUDINES . RVIVS . ERECESE . ORACE . PRO . EO, 1343 vollendet. Von Meistern der Rottweiler Hütte.

Unser Bild gibt einen Ausschnitt.

Vgl. Abb. 32. Vgl. Josephi, Die gotische Steinplastik Augsburgs, 1902, S. 6. — Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 17 f.

16. Verkündigung und Anbetung der Könige, auf zwei Streifen verteilt, im Stile zwar linear, doch breit und ornamental-spielerisch. Der jüngste König in Zeittracht. Neben ihm ein Knecht mit Pferden. Der Stern ist in das Obergeschoß versetzt und hat die

Sonne und den zunehmenden Mond, Symbole Christi und der Ekklesia, zu Begleitern erhalten. Melchior deutet auf ihn. Balthasar ist ins Knie gesunken; darauf liegt die Krone.

Sandstein. Höhe 210, Breite 223 cm.

Rottweil, Frauenkirche, Turm, Nordportal. Um 1340. Geringere Rottweiler Hüttenarbeit.

Vgl. auch Abb. 31, 52, 53, 54, 93, 94, 106. Vgl. Kehrler, Die heiligen drei Könige, 1909, II, S. 177 f. — Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 12.

17. Mutter Gottes, thronend. Der Mantel fällt lose über Haupt und beide Schultern und ist über den Schoß gerafft. Auf der Brust wird das Gewand sichtbar. Links neben der Mutter steht auf der Thronlehne das mit einem Gewand bekleidete Kind. Ihr Antlitz wendet sich ihm zu.

Kleine Mängel.

Lindenholz. Höhe 84 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 26. Aus der Gegend von Stockach. Um 1300.

Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 76 f.

18, 19. Mutter Gottes, thronend, das gekrönte Haupt ein wenig nach rechts wendend. Das Antlitz ist vom leicht gewellten Haar und Kopftuch umrahmt, der Hals frei. Das Gewand ist am Oberkörper sichtbar. Schultern und Schoß verhüllt ein in ruhig geschwungenen Röhrenfalten fallender Mantel. Die Rechte hält einen Apfel, die Linke das völlig bekleidete Kind, das auf dem linken Knie der Mutter steht.

Es fehlen die Krone der Mutter und der linke Arm des Kindes.

Lindenholz, gefaßt. Höhe 100 cm.

Karlsruhe, Badisches Landesmuseum. Aus Altglashütte bei S. Blasien. Um 1300.

20. Mutter Gottes, thronend. Sie sitzt, in feierlicher Haltung, den Oberkörper steil aufrichtend, das von reichem Haar umrahmte Antlitz nach vorn wendend. Das Gewand ist gegürtet. Der Mantel fällt über beide Schultern und, halb umgeschlagen, über den Schoß; er bildet ruhige Falten. Der rechte Unterarm war ausgestreckt. Die Linke hält das auf ihrem linken Oberschenkel stehende Kind; sein Oberkörper ist nackt, sein Gewand gleitet tief herab.

Der rechte Unterarm, der wohl ein Szepter hielt, fehlt.

Lindenholz. Ursprünglich waren Haar und Gewand vergoldet. Höhe 170 cm.

Maulbronn, Klosterkirche. Ursprünglich Gnadenbild. Jetzt auf dem Hochaltar. Um 1320.

Das Werk schließt sich im Stile an französische Arbeiten an. Es ist wahrscheinlich die Wiederholung eines westeuropäischen Gnadenbildes. Im Typus nahe verwandt die 168 cm hohe Mutter Gottes der S. Jakobskirche in Löwen, sowie eine Maria aus Lindern im Bonner Provinzialmuseum, Inv. 12432.

Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 21. — Destrée, Étude sur la sculpture Brabançonne au moyen âge, 1894 ff., Sonderdruck, S. 61. — Voegelen, Der Altar von Maulbronn, Kunstchronik, N. F. XXXII, 1920/21, S. 423 ff.

21. Mutter Gottes, thronend. Gegenüber der reifen Maulbronner Mutter Gottes (Abb. 20), die einem fertigen Schema folgt, trägt dieses Werk den Stempel der Arbeit eines

Meisters, der, von der Mystik beunruhigt, seinen eigenen Weg sucht. Der Mantel ist vorn offen, so daß das schlichte Gewand sichtbar wird, bildet aber vom Schoße bis zum Boden zahlreiche kleine flache Bauschfalten (vgl. Abb. 81). Das Kind sitzt, in starker Bewegung, auf dem rechten Knie und ist — in dieser Zeit ungewöhnlicherweise — unbedeckt. Ernst und tief das gesenkte Antlitz der Mutter, das von Haarwellen und Kopftuch umrahmt wird. Das Haupt trug eine Krone.

Der rechte Unterarm des Kindes fehlt.

Lindenholz. Haar, Gewand und Mantel vergoldet. Höhe 160 cm.

Konstanz, Münster, Silvesterkapelle. Um 1330.

Vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 108 f., Tafel 9. — Gröber, Das Konstanzer Münster, 1914, S. 184 f. — Sauer, Reformation und Kunst im Bereiche des heutigen Badens, 1919, S. 56.

22. Mutter Gottes, thronend. Sie blickt zu dem auf ihrem Schoße sitzenden, bedeckten Kinde nieder, das mit der Rechten nach ihrem Kopftuche langt. Das Gewand ist größtenteils vom Mantel bedeckt, der auf der Brust mit einer Spange zusammengehalten wird und eine tiefe, einen Gewandzipfel des Kindes umschliessende Schoßfalte bildet. Das Antlitz mit hoher, gewölbter Stirn und schmalen, mandelförmigen Augen ist von Haarwellen umrahmt. Die Mutter hält mit der schmalfingerigen Linken das Kind, mit der Rechten eine Frucht.

Lindenholz. Höhe 96 cm.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 8. Aus Überlingendorf. Einfluß des Stiles der Münstervorhalle in Freiburg; Beziehung zu dem Überlinger Verkündigungsendel. Um 1310.

Eine gleichzeitige Wiederholung der Figur im Karlsruher Landesmuseum.

Vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 108 f. — Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 22.

23. Mutter Gottes, thronend. Das Gewand ist größtenteils vom Mantel bedeckt, der auf der Brust mit einer Spange zusammengehalten ist und eine tiefe Schoßfalte bildet. Das auf beide Schultern fallende Kopftuch hat einen gekräuselten Randsaum. Das Antlitz wendet sich nach links dem Kinde zu, das mit dem rechten Fuße auf dem Knie der Mutter, mit dem linken auf der Bank steht; seine Rechte greift nach dem Kopftuche der Mutter, in der Linken hält es einen Vogel; sein Oberkörper ist nackt. Die Rechte der Mutter Gottes hielt ein Szepter.

Der obere Teil des Szepters ist ergänzt.

Sandstein. Höhe 130 cm.

Simmerberg, Kirche. Angeblich aus dem Benediktinerkloster Mehrerau. Um 1370.

Das Werk geht, gleich der Maulbronner Mutter Gottes, anscheinend auf einen berühmten Gnadenbildtypus zurück. Eine ziemlich genaue Wiederholung, um 1350, als Wandbild in der Sakristei der Predigerkirche zu Ulm (Abbildung in Fischer, Ulm, Berühmte Kunststätten, 56, 1912, S. 129).

Vgl. Baumann, Geschichte des Allgäus, II, 1884, S. 673.

24. Mutter Gottes, in frontaler Haltung auf einem Kissen sitzend. Das Kopftuch mit gekräuseltem Saum ist um die Schultern geschlagen, der Mantel über den Schoß und rechten Unterarm gezogen.

Unterarme und Kind fehlen.

Pappelholz. Höhe 120 cm.

Berlin, Deutsches Museum, Nr. 47. Im Freiburger Kunsthandel erworben. Um 1350.

Vgl. Vöge, Die deutschen Bildwerke (im Berliner Museum), 1910, S. 23, Nr. 47. —
Volbach, Zwei neu erworbene schwäbische Plastiken. Antliche Berichte aus den Berliner
Kunstsammlungen, XL, 1918, S. 14.

25. Mutter Gottes, thronend, frontal, doch ein wenig ausgebogen. Um Kopf und
Schultern legt sich ein reich gefräster Kruseler. Das gegürtete Gewand ist am Oberkörper frei,
über dem Schoße vom Mantel bedeckt. Gesamtbehandlung blockartig, mit starker Betonung
der Flächen und linearen Parallelfalten.

Unterarme und Kind fehlen.

Lindenholz. Gewand blau, Mantel golden. Höhe 117 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 51. Aus Mauren. Um 1340.

Auch abgesehen von den zufälligen Mängeln, mit der Mutter Gottes Nr. 24 verwandt.
Über weitere ähnliche Stücke vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts,
1917, S. 103.

26. Mutter Gottes, thronend. Im linken Arme hält sie das mit einem Tuche bekleidete
vorwärts schreitende Kind. Über das gegürtete Gewand fällt von der rechten Schulter herab,
vom rechten Arm gehalten, der Mantel. Das am Rande gekräuselte Kopftuch umwindet das
runde Antlitz und legt sich um die rechte Schulter.

Die Rechte hielt ein Szepter.

Lindenholz. Höhe 99 cm.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 47. Aus der Heiligkreuzkirche in Rottweil. Um 1360.

Offenbar, gleich Nr. 27, Wiederholung eines berühmten Gnadenbildes.

27. Mutter Gottes, thronend. Mit dem vorigen Bildwerke in den wesentlichen Zügen
der Haltung übereinstimmend. Nur ist der Mantel über die linke Schulter gelegt und das ab-
wärts blickende Kind völlig bekleidet.

Die Rechte hielt ein Szepter.

Lindenholz. Höhe 96 cm.

Basel, Historisches Museum. Aus dem südlichen Schwarzwald. Um 1370.

28. Mutter Gottes, mit starker Drehung sitzend. Der Unterkörper ist nach rechts,
der Oberkörper nach links gewendet. Das Gewand läßt den Hals frei, ist aber fast völlig
von einem weiten Mantel bedeckt, der reich gewellte Röhrenfalten bildet. Den Kopf umhüllt
ein Tuch. Das Kind liegt, den Oberkörper aufrichtend, nackt im Schoße. Die Rechte der
Mutter hielt einen Gegenstand.

Lindenholz, stark verwittert. Gewand rot, Mantel grün. Höhe 86 cm.

Stuttgart, Landesmuseum. Aus der Spitalkapelle in Weil der Stadt. Um 1420.

Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 115, Nr. 68.

29. Mutter Gottes, stehend. Über das in schweren Steifalten fallende Gewand ist
der Mantel geschlungen. Die Linke trägt das bekleidete Kind, dem sich das Antlitz und der

rechte Arm der Mutter zuwenden. Das Haupt der Mutter, von reichen Haarwellen umrahmt, trägt Kopftuch und Krone.

Sandstein. Höhe 150 cm.

Wimpfen i. T., S. Peter. Vom Pfeiler des Südportales. Zwischen 1269 und 1278. Vom Meister der Südportalfiguren. Gleich der Mutter Gottes im Chore (Abbildung in Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 9) von der um 1257 entstandenen Mutter Gottes am nördlichen Querhausportal der Pariser Kathedrale abhängig.

Vgl. auch Abb. 13, 65, 96, 97, 105. Vgl. Feigel, a. a. O., S. 36 f.

30. Mutter Gottes, mit entlastetem rechtem Beine stehend. Das Gewand ist gegürtet, der über die Schultern fallende Mantel von den Hüften an nach links über den Körper gezogen; an der linken Seite bildet er schmale Wellen. Das Haupt, breit, von schwerem Haar umrahmt, ist nach links gegen das in ein Tuch gehüllte, auf dem Arm ruhende Kind gewendet. Die Rechte hielt ein Szepter.

Krone und rechte Hand neu.

Lindenholz. Höhe 150 cm.

Berlin, Deutsches Museum. Aus der Klosterkirche in Kirchheim im Ries. Um 1340.

Die Figur ist, trotz der stärkeren Betonung des Spielbeines, ohne ein Vorbild von der Art der Gmünder Mutter Gottes (Abb. 36) kaum denkbar. Die gesamte Schwingung, die Hände der Mutter, die weiche Bildung der Faltsäume entsprechen einander. Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 355. — Volbach, Zwei neu erworbene schwäbische Plastiken. Amtliche Berichte aus den Berliner Kunstsammlungen, XL, 1918, S. 5 ff.

31. Mutter Gottes, stehend, die linke Hüfte ein wenig ausbiegend, schlank. Das Gewand, auf der Brust frei, wird größtenteils von dem eng anliegenden Mantel bedeckt, der von der Linken, die das Kind hält, über den Körper gerafft ist. Viele schmalgratige Parallelfalten von geringer Tiefe. Das edle Haupt von einem Kopftuch umrahmt.

Schilfsandstein, stark verwittert. Höhe 150 cm.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 9. Von der Südwestecke des Untergeschosses des Turmes der Rottweiler Frauenkirche. Vom Meister der besseren Prophetenfiguren. Um 1330.

Vgl. auch Abb. 16, 52, 53, 54, 93, 94, 106. Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 10. — Pinder, Die deutsche Plastik, 1914, S. 36 ff.

32. Mutter Gottes, stehend, den Rottweiler Typus (Abb. 31) in das Breitere übersetzend. Die Abstraktionstendenz ist hier noch gesteigert; der Mantel verdeckt auch auf der Brust das Gewand, und das Leben der Faltenlinien ist, bei aller Flächigkeit, noch selbständiger.

Sandstein, verwittert.

Augsburg, Dom, Ostchor, Nordportal. 1343 vollendet. Höhe 168 cm.

Vgl. Abb. 15. Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 21.

33. Mutter Gottes, leicht nach rechts ausgeschwungen. Die Schmalheit der Figur, die geringe Plastik und die Schmalgratigkeit der Falten beweisen die Abhängigkeit vom Rottweiler Stile. Das hoch gegürtete Gewand wird von einem Mantel umhüllt, der von der

rechten Schulter fällt und nach links über den Leib gezogen ist. Die Linke trägt das Kind. Das Haupt ist von Kopftuch und Krone bedeckt. Die Rechte trug ein Szepter.

Sandstein. Die linke Hand des Kindes und ein Kronenzacken in Holz ergänzt. Höhe 125 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 50. Aus Weiler bei Rottenburg. Vielleicht ursprünglich in S. Moriz in Rottenburg. Um 1340. Rottweiler Schule.

Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 102.

34. Mutter Gottes, leicht nach links ausgebogen, stehend, sehr schlank; Körper, Gewand und Mantel bilden das Beispiel einer abstrakten Einheit, die Vorderfläche ist mit schmäl-rückigen Faltenzügen unorganisch überzogen. Das Antlitz, von zierlichem Haar und einem am Rande gekräuselten Kopftuche umrahmt, wendet sich dem bekleideten Kinde zu, das mit segnender Geste auf ihrem linken Arme sitzt. In der Rechten ein Szepter.

Sandstein. Höhe 169 cm. Im 18. Jahrhundert neu gefaßt.

Kaisheim, Klosterkirche. Um 1340.

Der Stil der Figur ist von dem Vorbilde der Augsburger Mutter Gottes (Abb. 32) abhängig. Vgl. Riehl, Bayerns Donautal, 1912, S. 141 f.

35. Mutter Gottes, schlank, leicht in der rechten Hüfte ausgebogen, stehend, auf dem rechten Arm das in ein Tuch gehüllte Kind. Der Mantel bedeckt fast das ganze Gewand. Die Falten flach und schmälrückig. Das lächelnde Antlitz, von reichem Gelock umrahmt, ist dem Kinde zugewendet. Auf dem Haupte eine Krone.

Lindenholz, vergoldet. Höhe 109 cm.

Karlsruhe, Landesmuseum. Vom Bodensee. Um 1340.

36. Mutter Gottes, stehend, dem schlanken, flächigen und schmalfaltig-linearen Rottweiler Typus folgend, doch, zumal in den wellenförmigen Randfalten, weicher.

Sandstein. Höhe 155 cm.

Gmünd, Heiligkreuzkirche, Westportal. Um 1340. Wohl für diesen Ort bestimmt, doch lange in der Johanniskirche aufbewahrt.

Vgl. Abb. 2, 92. Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 29 f.

37. Mutter Gottes, stehend. Die Breite und Untersetztheit der Figur wird noch dadurch verstärkt, daß der Mantel in sehr weichen, breiten und plastischen Falten nicht nur über den Rumpf, sondern auch über den seitlich ausgestreckten rechten Arm gezogen ist. Dem neuen Volumen entspricht eine beträchtliche Zunahme der Größe auch des Kindes.

Sandstein. Höhe 154 cm.

Augsburg, Dom, Ostchor, Südportal. Zwischen 1356 und etwa 1370.

Vgl. Abb. 47. Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 61.

38. Mutter Gottes, stehend, mit stark zurück gesetztem rechtem Beine. Das Gewand breit, mit tiefen plastischen Falten. Die malerische Wirkung wird durch den quer über den Leib gezogenen, in sehr großen, weichen Falten fallenden Mantel noch gesteigert. Auch das

Haupt mit lächelndem Antlitz, auf die Schultern fallenden Haarwellen und Kopftuch zeigt die Neigung zur Breite. Statt des früher üblichen Szepters hält die Mutter mit der Rechten zwei Tauben; das Kind ist über ein Buch gebeugt.

Sandstein. Höhe 143 cm. Neu gefaßt.

Kaisheim, Klosterkirche. Um 1370.

Vgl. Riehl, Bayerns Donaulal, 1912, S. 142 f.

Vielleicht bayrisch oder unter bayrischer Einwirkung. Am ehesten verwandt eine steinerne hl. Margaretha im Salzburger Landesmuseum.

39. Mutter Gottes, stehend, in weitem Gewand mit gratigen Falten und quer über den Körper gezogenem Mantel, der weiche, gleichfalls sehr schmalrückige Falten bildet. Die Rechte hält eine Lilie. Das gekrönte Haupt mit weichem, vollem Gesicht und zeichnerisch stilisiertem Haar ist gegen das von der Linken gehaltene nackte Kind gesenkt, das seine Rechte an die Brust der Mutter drückt.

Kleine Beschädigungen an Krone und Lilie.

Sandstein. Höhe 195 cm.

Ulm, Münster. Vom westlichen Strebepfeiler der Sakristei; seitlich über dem Reichsadlerwappen (Abb. 128). Um 1390.

Der Stil des Standbildes kommt dem Stile einiger der Chorstrebenpropheten — wenn auch nicht dem des auf Abb. 95 wiedergegebenen — so nahe, daß an der etwa gleichzeitigen Entstehung nicht gezweifelt werden darf. Die herrschende Meinung setzt das Werk in den Beginn des zweiten Drittels des 15. Jahrhunderts. Den Ulmer Stil dieser Zeit zeigen die Abb. 91 und 125.

Vgl. Pfeleiderer, Münsterbuch, 1907, S. 201.

40. Mutter Gottes, mit stark ausgebogener linken Hüfte, stehend. Die Linke hält das nackte Kind. Das Gewand wird fast ganz vom Mantel bedeckt, der vom rechten Arm in zwei tiefen Bäuschen über den Körper gezogen wird.

Es fehlt die Krone Mariä. Ergänzt rechte Hand der Mutter, rechter Unterarm und Fuß des Kindes.

Lindenholz. Höhe 96 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 31. Aus Uttenweiler. Um 1380.

Vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 111. Dort wird als Entstehungszeit der Anfang des 15. Jahrhunderts angenommen. — Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 85 f.

41. Mutter Gottes, stehend, den Kopf nach links neigend. Die linke Hüfte ist ausgebogen. Das Gewand ist vom Mantel bedeckt, der über beide Unterarme in weichen Wellen fällt. Die linke Hand trägt das nackte Kind.

Lindenholz, gefaßt. Augen aus Glasfluß. Höhe 130 cm.

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Nr. 236. Aus Gmünd. Um 1380.

Vgl. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum, 1910, S. 125, Tafel 22. Die Abbildung im Katalog zeigt den heutigen Zustand des durch Restaurierung entstellten Bildwerkes.

42. Mutter Gottes, stehend. Die Rechte hielt ein Szepter, die Linke trägt das nackte Kind. Der Mantel, auf der Brust durch eine Spange zusammengehalten, wird durch den rechten Arm in breiten Schüsselfalten über den Leib gerafft. Das Haupt bedeckt ein Kopftuch. Am Sockel die apokalyptische Mondsichel.

Lindenholz. Höhe 116 cm. Das Szepter fehlt.

Eriskirch, Kirche. Um 1430.

43, 103. Altarschrein mit drei spitzen Giebeln. Darin die Mutter Gottes zwischen den Heiligen Barbara und Katharina auf Sockeln. Die Mutter Gottes ist völlig in den faltigen Mantel gehüllt. Sie hält mit beiden Händen das nackte Kind und blickt zu ihm nieder. Die beiden heiligen Jungfrauen, gleich Maria gekrönt, zeigen gegürtete Gewänder. Der Mantel der heiligen Katharina fällt lose über die Schultern, jener der heiligen Barbara wird über den Körper gezogen. Barbara hält in der Linken den Kelch, Katharina mit der Rechten das Rad. Am Sockel der Mutter Gottes die Mondsichel.

Lindenholz. Gewänder vergoldet. Höhe der Bildwerke 79 bis 87 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 40. Aus der Kirche in Dornstadt (OA. Blaubeuren). Um 1430. Werkstatt des Meisters Hartmann.

Die Mutter Gottes ist eine freie Wiederholung des Steinbildes an den Pfeilern der Westvorhalle des Ulmer Münsters (Abb. 102).

Vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 151 f. — Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 92 ff.

44. Mutter Gottes, stehend. Das Gewand ist fast völlig vom Mantel verhüllt. Dieser ist in wenigen breiten, grätigen Falten, die seitlich Wellen bilden, über den Leib gerafft. Das Haupt umgibt ein Kopftuch. Das nackte Kind wird von beiden Händen quer vor die Brust gehalten.

Lindenholz. Neu vergoldet. Höhe 130 cm.

Laiz, Pfarrkirche. Laut einem alten, auf der Rückseite aufgeklebten Zettel 1427 von Meister Grezinger aus Trochtefingen gefertigt.

45. Mutter Gottes, in gegürtetem Gewande, stehend, mit der Linken, die den Mantel in breiten Falten über den Körper zieht, gleichzeitig das nackte Kind haltend. Das Haupt, von Haarwellen umrahmt, ist von einem fest anliegenden Kopftuche bedeckt.

Kalkstein, leicht beschädigt. Höhe 146 cm.

Nur der Oberkörper ist abgebildet.

Horb, Liebfrauenkapelle. Um 1430.

46. Schutzmantelmaria. Maria, in langem, ungegürtetem Gewande, stehend, breitet mit beiden Armen die Falten ihres Mantels aus, unter denen Vertreter der geistlichen und weltlichen Stände mit gefalteten Händen, sich bergen. Der Mantel ist auf der Brust durch eine Spange zusammengehalten. Das Haupt, von Hülle und Risse umhüllt, trägt eine Krone. Zu einer untrennbaren formalen Einheit ist mit der Figur die Konsole verbunden.

Sandstein. Durch Verwitterung stark beschädigt. Höhe 133 cm.

Gmünd, Städtisches Gewerbemuseum. Um 1350. Das Bildwerk stand, als Gegenstück zu dem kreuztragenden Heiland, Tafel 61, neben dem südlichen Chorportale der Gmünder Heiligkreuzkirche, wo es jetzt durch eine Nachbildung ersetzt ist.

Vgl. Krebs, Maria mit dem Schutzmantel am Freiburger Münster, Freiburger Münsterblätter, I, 1905, S. 27 ff. — Perdrizet, La vierge de miséricorde, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, Band 101, Paris 1908. — Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 24, dazu die Anzeige von Weser, Archiv für christliche Kunst, XXXVII, 1919, S. 32. — Schué, Das Gnadenbitten in Recht, Sage und Kunst, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereines, Band 40, 1918, S. 143 ff. Baum, Formwanderung, Kunstchronik, N. F., XXXII, 1920/21, S. 277 ff.

47. Schutzmantelmaria und heilige Helena (?). Eine unmittelbare Nachbildung der Gmünder Maria (Abb. 46) gelangte aus Unterkochen in das Stuttgarter Landesmuseum. Sie wahrt die strengere Frontalität des Gmünder Vorbildes. Das Augsburger Werk, nicht viel jünger, zeigt Wendung des Kopfes nach rechts, stärkere Schwingung und größere Weichheit des Gewandstiles. Diese fällt noch deutlicher in der dem Bilde der Mutter Gottes benachbarten Statue auf.

Sandstein. Es fehlt das Attribut der Heiligen. Höhe 152 cm.

Augsburg, Dom, Chor, Südportal. Zwischen 1356 und etwa 1370.

Vgl. Abb. 37, sowie das Schrifttum zu Abb. 46.

48. Schutzmantelmaria. „Sie steht auf dem linken Beine, während das Knie des vorgestellten Spielbeines durch das Gewand hindurch sichtbar ist. Das hochgegürtete Gewand fällt in vielen röhriigen Parallelfalten, deren eine durch kräftige Unterschneidung stärker betont ist. Der um die Schultern gelegte Mantel fällt zu beiden Seiten mit einer Fülle von wellig über einander gelegten Kleinfalten, auf der einen Seite von der Rechten der Mutter über die Schutzbefohlenen gedeckt, auf der linken Seite vom Kinde in die Höhe gezogen, das auf dem Arme der Mutter mit über einander geschlagenen Füßen sitzt und mit seiner Rechten an der Brust der Mutter sich stützt.“ Auch das Kopftuch ist reich gefältelt. „Von den Schutzbefohlenen knieen zwei mit gefalteten Händen; darüber schauen je drei weitere, zum Teil nur mit dem Kopfe sichtbar, aus den Mantelsäumen heraus“ (Pfeffer).

Jüngerer schwäbischer Typus der Schutzmantelmaria (mit Kind). Die erste Prägung, aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, in der Klosterkirche zu Zwiefalten. Zwei unmittelbare Wiederholungen von ihr zeigen unsere Abb. 48 und 49.

Lindenholz. Ergänzt Krone, Mantelschließe, Gürtelperlen. Höhe 117 cm.

Aachen, Suermondtmuseum. Früher in Herlazhofen. Um 1430.

Vgl. Schweitzer, Die Skulpturensammlung im Suermondtmuseum zu Aachen, 1910, II, Tafel 1, Text S. 47. — Pfeffer, Schwäbische Schutzmantelbilder aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, Zeitschrift für christliche Kunst, XXXII, 1919, S. 37 ff.

49. Schutzmantelmaria. Sie geht mit der vorigen (Abb. 48) auf das gleiche Vorbild in Zwiefalten zurück, kommt diesem aber näher. Der Oberkörper ist weniger zurückgebogen als in der Herlazhofer Wiederholung.

Eichenholz. Höhe 134 cm. Fassung des 18. Jahrhunderts.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 52. Aus der Pfarrkirche in Gößlingen. Um 1430.

Vgl. Pfeffer, Schwäbische Schutzmantelbilder aus der Frühzeit des 15. Jahrhunderts, Zeitschrift für christliche Kunst, XXXII, 1919, S. 37 ff.

50. Heiliger Johannes der Täufer, als Knabe, barfuß, in langem, ärmellosem Gewande, stehend, in der Linken das Lamm, in der Rechten der Rest eines Gefäßes.

Pappelholz. Höhe, einschließlich des Sockels, 99 cm. Gewand, Haar, Lamm vergoldet. Berlin, Sammlung Benoît Oppenheim. Aus dem Schlosse in Schülzburg. Um 1280. Vgl. Oppenheim, Originalbildwerke aus meiner Sammlung, Nachtrag, 1911, Nr. 116.

51. Christus und Apostel, mit Ausnahme des — nicht abgebildeten — Johannes sämtlich bärtig, in langen Haaren, stehend. Die Gewänder fallen in ruhigen Röhrenfalten und sind von den Mänteln bedeckt. Die Apostel halten Bücher. Christus legt die Linke auf die Brust und lehrt, mit der Rechten deutend.

Eichenholz. Höhe 66 bis 70 cm. Rund bearbeitet, kleine Mängel.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 1, 2, 5, 6. Aus der Pfarrkirche in Laiz. Um 1300. Zu einer Folge Christi und der Apostel gehörig, von der sieben Bildwerke in der Rottweiler Lorenzkapelle, ein achtens im Hohenzollerischen Landesmuseum der Burg Zollern erhalten sind.

52. Apostel, mit stark ausgebogener rechter Hüfte stehend, das bärtige Haupt nach links senkend. In der Rechten trägt er ein Buch. Der Mantel bedeckt in wenigen, ruhig fließenden, der Biegung des Körpers folgenden Falten die ganze Gestalt.

Schilfsandstein. Höhe 114 cm. Die linke Hand fehlt.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 29. Von der Apostelfolge des Westportales der Rottweiler Frauenkirche. Um 1340.

Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 14 ff. — Pinder, Die deutsche Plastik, 1914, S. 36 ff.

53, 54. Heiliger Johannes Ev., den Oberkörper stark nach rechts zurück biegend, in der erhobenen Linken ein Buch haltend, auf das die Rechte deutet. Der Mantel fließt in reichen Falten mit unruhigen Säumen um die Gestalt. Das Antlitz, von reichen Locken umrahmt, zeigt ein stark betontes Jochbein. Der fein geschnittene Mund ist leicht geöffnet, die Augen sind mandelförmig.

Schilfsandstein. Höhe 119 cm.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 32. Von der Apostelfolge des Westportales der Rottweiler Frauenkirche. Um 1340.

Vgl. Hartmann, a. a. O., S. 14 ff. — Pinder, a. a. O., S. 36 ff. — Vgl. auch Abb. 16, 31, 52, 93, 94, 106.

55. Heiliger Johannes Ev., auf dem linken Beine stehend, das rechte zurück setzend, in gegürtetem Gewande. Der Mantel fällt, vorn offen, über die Schulter, wenige Wellenfalten bildend. Das Haar, schwach gelockt, umgibt das leicht vorgeneigte, unbärtige, herbe Antlitz.

Lindenholz. Fassung beseitigt. Höhe 111 cm. Die rechte Hand fehlt.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 43. Aus einer Apostelfolge. Früher in der Kirche des Klosters S. Georgen. Wohl aus der Zeit der Weihe der wiederhergestellten Klosterkirche, 1370. Die Datierung ist umstritten.

56. Christus und Johannes Ev. Christus sitzt in frontaler Haltung aufrecht, das Antlitz geradeaus wendend. Zu seiner Linken Johannes, schlafend. Das nach vorn gewendete Haupt ruht an der Schulter des Herrn. Christi linke Hand liegt auf der linken

Schulter des Johannes, während die Rechte Christi leise die Finger der Rechten des Jüngers berührt. Die Füße beider Figuren sind unbekleidet, das Gewand Christi ist fast völlig vom Mantel bedeckt, während der Mantel des Johannes offen von den Schultern herabfällt.

Eichenholz. Höhe 92 cm. Haare und Gewänder vergoldet.

Berlin, Sammlung Benoît Oppenheim. Aus dem Schlosse in Schülzburg. Um 1300.

Über die Quellen dieser und der folgenden Darstellungen vgl. oben S. 54 ff.

Vgl. Oppenheim, Originalbildwerke aus meiner Sammlung, Nachtrag, 1911, Nr. 117. — Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 23 ff.

57. Christus und Johannes Ev.

Von dem Bildwerke aus Schülzburg (Abb. 56) unterscheidet sich die vorliegende Gruppe durch Vertiefung des seelischen Ausdrucks. Christus ist nicht mehr frontal geordnet, sondern er wendet sein Antlitz dem Jünger zu. Die Berührung der Hände ist vollständiger, der Faltenwurf der Gewänder weicher und einfacher, die Haarbehandlung lockerer, minder zeichnerisch.

Eichenholz. Haare und Gewänder vergoldet. Höhe 89, Breite 45 cm.

Berlin, Deutsches Museum. Aus dem Hause Nazareth in Sigmaringen. Um 1320.

Vgl. Thiry (Rieffel), Die Christus-Johannes-Gruppe in Sigmaringen, Das illustrierte Blatt, 10. Juni 1917. — Demmler, Jesus und Johannes, Kunst und Künstler, 1921, S. 203.

58. Christus und Johannes Ev.

Von dem Sigmaringer Bildwerke (Abb. 57) unterscheidet sich diese Gruppe vor allem dadurch, daß das Haupt Johannis in das Profil gelegt ist; der Ausdruck der tiefen vertrauenden Ruhe wird hierdurch gemindert. Das Antlitz Christi ist, wie in der Schülzburger Gruppe, nach vorn gewendet; auch dies bedeutet eine Minderung der Stimmungskraft gegenüber der Sigmaringer Gruppe. Die Faltenbehandlung ist noch weiter vereinfacht.

Eichenholz. Höhe 120 cm. Haare und Gewänder ursprünglich vergoldet. Hände verstümmelt.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 28. Wohl aus einem oberschwäbischen Dominikanerinnenkloster. Um 1330.

Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 23 ff., 81 ff.

59. Törichte Jungfrauen. Die der Tür am nächsten stehenden — die erste ist in unserer Abbildung nicht sichtbar — geben den Ausdruck der Trauer am unmittelbarsten. Die mittlere hält ihre Lampe, wie um sich zu rechtfertigen, empor, die beiden äußeren erscheinen teilnahmlöser. Sämtliche Figuren sind stark geschwungen. Gewänder und Mäntel sind deutlich von einander getrennt, die Falten tief und malerisch.

Es fehlen Hände und Lampen.

Sandstein. Höhe 130 cm.

Gmünd, Heiligkreuzkirche, Chor. Am westlichen Gewände des Nordportales. Um 1350.

Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 50. — Pinder, Die deutsche Plastik, 1914, S. 39.

60. Kreuztragung. In einen Kreis einbeschrieben ein Rautenmuster; die einzelnen Rauten mit Vierpässen gefüllt. Davor Christus, das Kreuz auf der rechten Schulter tragend, nach links schreitend, in langem Mantel. Das Antlitz ist über das Kreuz zurück gebeugt.

Silber. Durchmesser 15 cm.

Reichenau-Mittelzell, Schatz der Klosterkirche. Vom Schrein der Heiligen Johannes und Paulus. Anfang des 14. Jahrhunderts. Zwischen den Darstellungen dieses Schreines und den Zeichnungen der etwa gleichzeitig entstandenen Biblia pauperum der Konstanzer Lyzeumbibliothek (vgl. ihre Veröffentlichung von Laib und Schwarz, 1867) bestehen kompositionelle Zusammenhänge, die auf ein gemeinsames Vorbild im Kreise der Konstanzer Kunst weisen.

61. Kreuztragung. Christus ruht stehend, das linke Bein zurück setzend, in weitem, gürtlosem Gewande. Das Kreuz hält er mit beiden Händen vor die Brust, derart, daß der Querbalken sich hinter den Nacken legt und das große geneigte Haupt, das die Dornenkrone trägt, das Kreuz berührt.

Sandstein. Höhe 140 cm. Kreuzbalken beschädigt.

Gmünd, Heiligkreuzkirche, Chor, Südportal. Um 1350.

Vgl. Volbach, Der kreuztragende Christus in der schwäbischen Kunst. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, XLI, 1920, S. 131 ff.

Im Gegensatz zu der Kreuztragung, wie sie Abb. 60, 62, 63 zeigen, gibt die Auffassung der monumentalsten Steinplastik des 14. Jahrhunderts mehr repräsentativ den Dulder mit dem Kreuze. Ein Beispiel des frühen 14. Jahrhunderts in Heilsbronn (Abbildung bei Volbach, a. a. O., S. 133), ein etwas jüngeres, aus Nürnberg, im Germanischen Nationalmuseum (vgl. Josephi, Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum, 1910, S. 3, Nr. 2).

62. Kreuztragung. Christus schreitet mit dem linken Beine vorwärts, setzt das rechte zur Seite und wendet das dornengekrönte Haupt stark nach rechts. Das Gewand ist gegürtet und fällt ruhig, nur am linken Beine Wellenfalten bildend. Senkrechte Stirnfalten, stark geschwungene Brauen, tiefe Augenhöhlen und ein schmerzverzogener Mund geben dem Antlitz den Ausdruck schweren Leidens.

Es fehlen der linke Arm, der rechte Unterarm, Kreuz, Nase; Teile der Dornenkrone.

Lindenholz. Höhe 200 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 81. Aus Ödheim. Um 1420.

Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 122 ff.

63. Kreuztragung. „Christus ist im Gehen begriffen. Er setzt seinen rechten Fuß nach vorn, und, um mit dem linken besser ausschreiten zu können, hebt er mit der freien Hand das Gewand empor. Der Oberkörper ist unter der Last des Kreuzes gebückt“, das Haupt, das die Dornenkrone trägt, rückwärts gesenkt.

Lindenholz. Rückseite ausgehöhlt. Am Hals eine Einkerbung zur Auflegung des Kreuzbalkens. Der Querbalken führte von der Schulter ziemlich steil nach unten und ruhte in der rechten Hand. Höhe 130 cm. Fassung des Mantels ursprünglich blau.

Berlin, Deutsches Museum. Früher im Kunsthandel in Herlazhofen. Um 1430.

Vgl. Volbach, Der kreuztragende Christus in der schwäbischen Kunst, Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, XLI, 1920, S. 131 ff.

64. Kreuzaufrichtung. Sie wird von mehreren Schergen vollzogen; im Hintergrunde einerseits Krieger, andererseits Maria, gestützt von Maria Magdalena und Johannes. Die Komposition ist in zwei Schichten geordnet; rückwärts die Wand der stehenden Figuren, davor das Kreuz als Diagonale, mit den gebückten und hockenden Schergen.

Lindenholz. Rückseite nicht bearbeitet. Körper Christi und kleine Teile der übrigen Figuren beschädigt. Ursprünglich farbig gefaßt. Höhe 107 cm.

Maulbronn, Klosterkirche. Der Schrein des Hochaltars zeigte im überhöhten Mittelfelde die Kreuzigung, seitlich die seltene Darstellung der Kreuzaufrichtung, sowie die Grablegung Christi (vgl. Abb. 86). Um 1370. Der Altarschrein gehört zu den ältesten Schnitzaltären Deutschlands. Szenische Darstellungen im abgeteilten Schreine sind im schwäbischen Gebiete, mit Ausnahme der Haller Schule, die von den Niederlanden beeinflusst ist, im 15. Jahrhundert nicht mehr üblich. Die drei Darstellungen des Maulbronner Schreines schließen sich wahrscheinlich an ältere Kompositionen an, die auch später noch verwendet werden. Die Komposition der Kreuzaufrichtung erscheint im Gegensinne noch ähnlich auf einer gemalten Altartafel des Albrecht Mentz im Museum zu Solothurn.

Vgl. Voegelen, Der Altar von Maulbronn, Kunstchronik, N. F. XXXII, 1920/21, S. 423 ff.

65. Kreuzgruppe. In der Mitte das Kreuz mit der übermächtig großen, das Bogenfeld beherrschenden Gestalt des Heilandes. Sie ist stark ausgebogen, das Haupt völlig auf die rechte Schulter gesenkt: die Füße sind von einem Nagel durchbohrt. Unter dem Gekreuzigten stehen rechts die Ekklesia mit Kelch und Kreuzfahne, in Profilstellung emporblickend, links die abgewendete Synagoge mit zerbrochener Standarte; die Krone ist ihr vom Haupte gesunken. An Ekklesia und Synagoge schließen sich die trauernden Gestalten von Maria und Johannes. Zu Häupten Christi zwei schwebende Engel. In den Ecken des Bogenfeldes beten zwei knieende Stifter im Mönchsgewand.

Sandstein. Relief. Höhe 380, Breite 422 cm.

Wimpfen i. T., S. Peter. Bogenfeld des Südportales. Zwischen 1269 und 1278. Vom Meister der Südportalfiguren.

Über die Quellen dieser Darstellung vgl. oben S. 61 ff.

Vgl. auch die Abb. 13, 29, 96, 97, 105.

Vgl. Feigel, a. a. O.

66. Christus am Baume des Lebens. Auf einem Felsen der Schädel Adams umgeben von zwei knieenden Zisterziensern, von denen der eine durch das Pastorale als Abt gekennzeichnet ist. Aus dem Totenschädel wächst der Baum des Lebens mit drei Ästen; der mittlere teilt sich oben nochmals; an den zwei zur Seite gebogenen Ästen hängt der Gekreuzigte; an ihrem Ende sieht man, aus Wolken hervorschauend, zwei trauernde Engel. Auf den unteren Ästen stehen zur Rechten Christi die Mutter, zusammensinkend, von Maria Magdalena gehalten, zur Linken Johannes. Christus mit tief gesenktem Haupte, stark zur Seite gedreht, über einander geschlagenen Beinen und großem, in Wellen fallendem Lententuche. Maria und ihre Begleiterin in langen, schmiegsamen Gewändern mit über der Brust durch Spangen zusammen gehaltenen Mänteln. Johannes Mantel ist über die Schultern zurück geworfen und wird vom rechten Arm gerafft. In der Linken hält Johannes ein Buch.

Der Kopf des einen trauernden Engels fehlt.

Lindenholz. Relief. Fassung des 18. Jahrhunderts. Höhe 104 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 30. Erworben in Friedrichshafen. Vielleicht aus Salmansweiler. Um 1360.

Über die Quellen dieser Darstellung vgl. oben S. 61 ff.

Vgl. Kraus, Geschichte der christlichen Kunst, II, 1, 1897, S. 278 f. — Witte, Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, 1912, S. 26. — Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts 1917, S. 84.

67, 68, 69. Maria und Johannes von einer Kreuzgruppe, stehend. Beide Gestalten schmal, überschlank, unkörperlich. Die Gewänder bilden zeichnerische, flache Falten, die Mäntel liegen eng an, mit unruhigem Gerinnsel der Säume, die mit Edelsteinen verziert sind. Der stärkste Ausdruck sammelt sich in den Köpfen mit hoher Stirn, mandelförmigen Augen und schmerzvollem Munde und in den gerungenen Händen der trauernden Mutter.

Lindenholz. Haare und Gewänder ursprünglich völlig vergoldet, auf einer Schicht von Kreide, aus der auch die Edelsteine gebildet sind. Höhe der Maria 184, des Johannes 193 cm. Der zugehörige Kruzifixus ist verschollen.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 24, 25. Vom Bodensee, wie durch die enge Verwandtschaft mit dem Radolfzeller Vesperbilde (Abb. 79, 80) bewiesen wird. Um 1330—1340.

Vgl. Baum, Schwäbische Bildwerke im Zeitalter der Mystik, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXIX, 1917, S. 7 ff. — Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 75 ff.

70. Trauernde Frauen unter dem Kreuze. Maria sinkt, von drei Frauen gehalten, ohnmächtig zusammen. Die Faltenbehandlung ist weich und breit. Unserem Bilde liegt die Photographie des Abgusses eines kleinen Ausschnittes aus dem Bogenfelde mit Darstellungen des Leidens Christi am Ulmer Münster zugrunde. Das Bogenfeld zeigt in zwei Reihen unten Dornenkrönung, Handwaschung des Pilatus, den Ölberg, oben die Kreuzigung, umgeben von Kreuztragung und Auferstehung. Der Stil der Darstellung ist rein materisch. Es wird nicht nur — in dem Ölbergbild — die Landschaft angedeutet, sondern es sind auch mehrere Schichten von Figuren hinter einander geordnet. Auf dem Bogenfelde sieht man hinter Maria noch die Gestalten eines berittenen und eines stehenden Kriegers, neben den Frauen den Jünger Johannes.

Sandstein. Relief. Höhe 66 cm.

Ulm, Münster, östliches Nordportal. Um 1380.

Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 81, sowie die ganze Ansicht des Bogenfeldes auf Tafel 21.

71. Trauernde Maria, stehend, in langem Mantel, der in weichen Wellen über die beiden vor der Brust erhobenen Arme fällt und das Gewand fast völlig verdeckt. Das Antlitz wird von einem Koptuche umrahmt.

Lindenholz. Höhe 100 cm. Fassung beseitigt.

Schloß Lichtenstein. Von einem heiligen Grabe in der Pfarrkirche zu Trochtelfingen. Um 1420. Drei zugehörige trauernde Frauen sind in Trochtelfingen noch erhalten.

Der Meister dieses Werkes ist sowohl mit dem Meister von Bronnweiler (Abb. 7, 8, 78), wie auch, zumal in der Bildung der Köpfe, mit dem Meister von Eriskirch (Abb. 5, 6, 72, 73, 74, 75) verwandt.

72, 74. Schreitende trauernde Frau. Das Schwergewicht ruht auf dem vorgesetzten rechten Fuße, dem die Bewegung des rechten Armes folgt. Der Mantel schlingt sich in vielen weichen Falten um den Körper, läßt aber die Bewegung stark durchfühlen. Das jugendliche Antlitz, das dieselben Merkmale wie das Gesicht der Elisabeth (vgl. Abb. 5, 6) zeigt, ist von einem am Rande gekräuselten Kopftuche umrahmt.

Ergänzt ist die rechte Hand.

Lindenholz. Höhe 135 cm.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 48. Aus der Kirche in Eriskirch. Um 1420. Zu der trauernden Frau (Abb. 73, 75) gehörig. Wohl von einer Kreuztragung oder Grablegung.

Die Stilverwandtschaft mit der Elisabeth (Abb. 5, 6) ist groß; doch ist der Stil der trauernden Frauen größer und einfacher. Einheit der Werkstatt ist unbestreitbar, zweifelhaft hingegen die Einheit der ausführenden Hand.

Vgl. Veröffentlichungen des Vereins für Kunst und Altertum in Ulm und Oberschwaben, 1849, Blatt 2. — Probst, Bemerkungen über Skulpturen aus der Pfarrkirche in Eriskirch, Archiv für christliche Kunst, VII, 1889, S. 39 ff. — Baum, Schwäbische Bildwerke im Zeitalter der Mystik, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXIX, 1917, S. 4 ff.

73, 75. Betende trauernde Frau. Sie steht auf dem rechten Beine; das linke ist entlastet zurück gestellt. Das hoch gegürtete Gewand und der über den Kopf geschlungene, von den beiden anliegenden Armen geraffte, vorn offene Mantel fallen in großen klaren Falten; Wellengekräusel nur noch am Kopftuch. Das Haupt ist schmerzvoll gesenkt, die Hände sind vor der Brust gefaltet.

Lindenholz. Höhe 140 cm.

Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 49. Aus der Kirche in Eriskirch. Um 1420.

Vgl. im übrigen Abb. 72, 74.

76. Maria mit zwei trauernden Frauen, unter dem Kreuze stehend. Maria sinkt im tiefsten Schmerze ohnmächtig in die Arme der laut weinenden Begleiterinnen. Die Zurückhaltung der älteren Zeit ist hier gänzlich abgestreift. Der Ausdruck ist so stark und unmittelbar, wie später erst wieder im Zeitalter Grünewalds. Die Durchbildung der Form groß und durchaus selbständig.

Lindenholz. Höhe 120 cm.

Berlin, Deutsches Museum. Aus Mittelbiberach. Um 1420.

Vgl. Baum, Schwäbische Bildwerke im Zeitalter der Mystik, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXIX, 1917, S. 9 f.

77. Maria mit zwei trauernden Frauen, unter dem Kreuze stehend. Derselbe Vorgang wie in der Mittelbiberacher Gruppe (Abb. 76), doch schwächer. Für die Art des Meisters sind die weit ausgeschwungenen, leeren Faltenzüge bezeichnend.

Lindenholz. Hände zerstört. Höhe 121 cm.

Ottobeuren, Klostermuseum. Um 1440.

78. Trauernde Maria unter dem Kreuze, von einer neben ihr stehenden Frau umschlungen und an der linken Hand gehalten. Beide Frauen tragen Kopftücher und eng

gegürtete, ruhig fallende Gewänder. Maria hat den Mantel zurück geschlagen, die Begleiterin rafft den ihrigen mit dem linken Arm.

Es fehlen der rechte Arm Mariä, die rechte Hand und der linke Unterarm der Begleiterin. Rest einer Kreuzgruppe, von der außerdem noch das Haupt des Gekreuzigten im Stuttgarter Landesmuseum aufbewahrt wird.

Lindenholz. Höhe 158 cm.

Stuttgart, Landesmuseum. Aus der Kirche in Bronnweiler. Um 1415. In diesem Jahre wird der Chor neu errichtet.

Vgl. Abb. 7, 8. Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 24, 26, 114, Nr. 67.

79, 80. Vesperbild. Maria hält sitzend auf ihrem Schoße den toten Sohn. Das Antlitz, von Haarwellen umrahmt, ist voll tiefen Schmerzes gesenkt. Der Mantel ist über das Haupt gezogen, läßt aber das gegürtete Gewand sichtbar. Vom Schoße fällt er in linearen, steilen Falten.

Es fehlen Hände und Füße der Mutter, der Leichnam Christi.

Lindenholz. Haare und Gewand vergoldet. Saum mit plastischem Kreideornament. Höhe 94, Breite 43 cm.

Freiburg, Erzbischöfliches Museum. Aus Radolfzell. Um 1330—1340.

Über die Quellen dieser und der folgenden Darstellungen vgl. oben S. 72 ff.

Vgl. Abb. 67, 68, 69.

81. Vesperbild. Maria hält den toten Sohn auf dem Schoße. Der Oberkörper, im Rücken gestützt, ist steil aufgerichtet, die Rippen treten stark hervor. Der rechte Arm sinkt in die Tiefe. Das lockenumrahmte Haupt fällt kraftlos zurück. Maria sitzt fast unbeweglich. Nur ihr Haupt, vom Tuche tief verhüllt, ist ein wenig zum Sohne hingewendet, dessen linken Arm sie leicht mit der Linken hebt. Der Mantel bildet große, weiche Schoßfalten.

Lindenholz. Gewand der Maria rot, Mantel blau. Höhe 96 cm.

Stuttgart, Landesmuseum, Nr. 49. Aus Deggingen. Um 1370.

Vgl. Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 99 ff. — Pinder, Marienklage, Genius II, 1919, S. 201 ff.

82. Vesperbild. Maria hält auf dem Schoße den Leichnam Christi. Sie ist völlig in ihren Mantel gehüllt, ihr tief gesenktes Haupt vom Kopftuche bedeckt. Mit der Rechten stützt sie das Haupt, mit der Linken berührt sie die Hände des Sohnes.

Lindenholz. Höhe 68 cm. Neue Fassung.

Nenningen, Pfarrkirche. Um 1440.

Vgl. Baum, Die Kunstdenkmale im Oberamt Geislingen, 1914, S. 142, 146.

83, 84. Vesperbild. Maria ist sitzend über den Leichnam Christi gebeugt, den sie mit der Rechten leise am Halse hält, ein zu starkes Zurückfallen des Hauptes zu verhindern. Von großer plastischer Klarheit sowohl die Formen des Körpers Christi, wie auch die Falten der Gewänder Mariä. Das starke Vorbeugen des Kopfes bewirkt einen Schwung, der sich allen Gewandteilen mitteilt. Von unsagbarer Feinheit das Spiel der Hände: die Linke

Mariä ergreift den rechten Arm Christi, während die linke Hand Christi kraftlos auf dem Arme der Mutter liegt.

Gebannter roter Ton. Rund bearbeitet. Höhe 73 cm. Reste von Farbspuren.

Frankfurt a. M., Städtische Galerie. Aus Steinberg (Oberamt Laupheim). Um 1420.

85. Vesperbild. Die Bedeutung des Steinberger Vesperbildes (Abb. 84) tritt erst bei der Vergleichung mit einer Durchschnittsarbeit, wie der vorliegenden, klar in die Erscheinung. Der Leichnam Christi mit dem übergroßen, zu schweren Haupte wirkt nun steif, der Ausdruck des Kopfes Mariä und die Schmerzbetörung ihrer linken Hand konventionell. Wie leidvoll ist das Langen nach dem Arme in dem Steinberger Bilde, wie kühl sind hier die Hände Christi gekreuzt. Die Faltengebung ist hier rein ornamental, ein Spiegel der Ausdrucksarmut des ganzen Werkes.

Gebannter roter Ton. Rund bearbeitet. Höhe 60, Breite 77 cm.

Wimpfen, Dominikanerkirche. Bezeichnet 1416.

86. Grablegung Christi. Maria hält den toten Sohn noch weinend im Schoße. Hinter ihr klagend die Frauen und Johannes. Zu den Seiten des Sarges stehen Nikodemus und Josef von Arimathia mit ausgebreiteten Tüchern bereit, den Leichnam Christi in die Tiefe zu senken.

Lindenholz. Rückseite nicht bearbeitet. Kleine Beschädigungen. Ursprünglich farbig gefaßt. Höhe 117 cm.

Maulbronn, Klosterkirche. Seitengruppe des Hochaltarschreines, der Kreuzaufrichtung (Abb. 64), entsprechend. Um 1370.

Schriftum wie bei Abb. 64.

87. Christus im Grabe. Christus liegt im Sarge. Der Oberkörper ist nackt. Die Hände sind auf dem Lententuche gekreuzt. Das düstere Haupt, mit geschlossenen Augen und langem Haar und Bart, trägt die Dornenkrone, sowie die Strahlen des Kreuznimbus.

Lindenholz. Länge 110 cm.

Schweningen, Amt Meßkirch, Kirche. Um 1360.

Eine ältere Vorstufe, um 1330, zeigt Christus noch in einen in schmalen Falten fallenden Mantel gehüllt. Vgl. die Abbildung der auf das Vorbild des Freiburger heiligen Grabes zurückgehenden Figur aus der Rottweiler Gegend im Stuttgarter Landesmuseum, Nr. 72, Baum, Deutsche Bildwerke des 10. bis 18. Jahrhunderts, 1917, S. 118, sowie den Christus in Maria Mödingen.

88, 89. Wächter vom Grabe des Herrn. An einem Pfeiler zwei Wächter. Der eine ist stehend eingeschlafen; er stützt beide Hände auf den Schildrand; sein helmbedecktes Haupt ist vornüber gesunken. Der andere ruht, mit geneigtem Oberkörper, auf seinem Helme. An seiner Seite Schwert und Schild. Beide Ritter in Kettenpanzern. An dem anderen Pfeiler ein einzelner Wächter, stehend. Er ist mit Kettenpanzer und Lederwams gewappnet. Mit der Linken hält er den auf dem Boden stehenden Schild; auf diesem der flache, doch oben schon verjüngte Topfhelm mit Sehschlitzen und Luftlöchern. Auf ihn stützt sich der rechte Arm. Der Kopf ruht auf der Hand.

Sandstein. Höhe 80 und 82 cm.

Konstanz, Münster, Mauritiuskapelle. Aus dem Inneren des heiligen Grabes. Um 1280.

Vgl. Abb. 9, 90. Vgl. Gröber, Das Konstanzer Münster, 1914, S. 176. — Baum, Schwäbische Bildwerke im Zeitalter der Mystik, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., XXIX, 1917, S. 2.

90. Engel vom Grabe des Herrn, stehend. Das Gewand ist fast ganz von einem faltigen, über die linke Schulter geworfenen Mantel bedeckt. Die Rechte ist, das Spruchband haltend, auf die Brust gelegt, die Linke erhoben, den herankommenden Frauen die Botschaft der Auferstehung zu bringen. Das schöne, lockenumwallte, von den Flügeln umrahmte Antlitz ist gegen das leere Grab gewendet.

Sandstein. Höhe 72 cm.

Konstanz, Münster, Mauritiuskapelle. Aus dem Inneren des heiligen Grabes. Um 1280.

Vgl. Abb. 9, sowie die Angaben zu Abb. 88.

91. Christus als Schmerzensmann. „Er steht unsicher auf dem linken Bein, streckt das rechte vor und neigt sich stark auf die Spielbeinseite. Dabei legt er die Rechte auf die Seitenwunde und hebt leise den linken Unterarm mit der geöffneten Hand, um auch dieses Wundmal zu zeigen. Um die Hüften ist ein breites Tuch geschlungen, das beinahe bis zu den Knien reicht. Linken Oberarm und linke Schulter bedeckt der Mantel, der hinter der Figur herabfließt und von dem rechten Unterarm aufgenommen wird. Die Körperformen mager, doch geschmeidig. Der Kopf von einem schweren Kranz umwunden. Das Gesicht ein schmales, vornehmes Oval, mit einem leidenden Ausdruck, aber doch männlich.“

Sandstein. Höhe 168 cm.

Ulm, Münster, Westportal, Mittelpfeiler. Am Sockel früher ein Wappen mit der Zahl 1429. Von Hans Multscher.

Vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 111 f.

92. Tod und Krönung Mariä. Das spitze Bogenfeld ist in zwei Friese zerlegt. Der untere zeigt in unsymmetrischer Komposition, gedrängter und ausdrucksloser als am Nordportale des Augsburgers Domes (vgl. Abb. 15), den Tod der Maria, der obere Streifen ihre Krönung. Das ganze Werk kennzeichnet sich als eine entmonumentalisierte, verweichte Weiterbildung des Augsburgers Bogenfeldes und als die unmittelbare Vorstufe des Stiles der Gmünder Chorportale (Abb. 59). Aus der gleichen Werkstatt die Mutter Gottes (Abb. 36) und die beiden Bischöfe am Westportale.

Sandstein. Relief. Breite 200, Höhe 230 cm.

Gmünd, Heiligkreuzkirche. Bogenfeld des südlichen Langhausportales. Um 1345.

Vgl. Stix, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Wiener Zentralkommission, II, 1908, S. 104 ff. — Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 26 ff.

93, 94. Drei Propheten. Langgestreckte Gestalten mit starker Hüftausbiegung. Die Gewänder zeigen schmale, weich geschwungene Falten. Die Mäntel, aus dünnem Stoffe, liegen so eng an, daß sie dem Schwung der Gewänder unmittelbar folgen; sie sind über die bärtigen

Köpfe gezogen; ihre Säume sind nur wenig gewellt und heben sich kaum von den Gewändern ab. Die verhältnismäßig kleinen Köpfe zeigen ebenmäßige Stirnen, die über den Augen rechtwinkelig zur Nasenwurzel absetzen, und in einzelne Locken geteilte Bärte.

Schilfsandstein. Rund gearbeitet. Höhe 138–140 cm. Hände zerstört.

Rottweil, Lorenzkapelle. Nr. 10, 14, 17. Von der Wand über dem Südportal der Frauenkirche. Um 1330. Vom Prophetenmeister.

Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 9. — Pinder, Die deutsche Plastik, 1914, S. 36 ff. — Vgl. auch Abb. 16, 31, 52, 53, 54, 106.

95. Prophet, mit stark ausgebogener linken Hüfte, stehend. Der Oberkörper ist nach rechts gedreht. Der über den Kopf gezogene Mantel fällt in langen weichen Falten, die zumal an den Armen unorganisch wirken. Die beiden Hände halten ein geöffnetes Buch. Das Antlitz wird von einem langen gekräuselten Barte umrahmt.

Süßwasserkalk. Rund gearbeitet. Höhe 210 cm.

Ulm, Münster, von einem der Chorstrebe Pfeiler. Aus einer Folge von acht Propheten. Wahrscheinlich um 1383 bis 1387. Unter der Einwirkung des Michel Parler, der 1383 Prag verläßt, vermutlich um nach Ulm zu ziehen.

Vgl. Pfeleiderer, Das Münster zu Ulm, 1905, S. 6. — Habicht, Ulmer Münsterplastik aus der Zeit 1391–1421, 1911, S. 20.

96. Heiliger Thomas, Schutzpatron des 1205 gegründeten Ritterordens zum heiligen Johannes dem Täufer und heiligen Thomas. Schlanke Gestalt in gegürtetem Gewande, über das der Mantel derart geschlungen ist, daß sein Ende über den rechten Arm fällt. Die erhobene Rechte hält eine Lanze, die gesenkte Linke ein Schriftband mit dem Namen des Heiligen. Der Mantel fällt in Röhrenfalten, die den Organismus der Gestalt verhüllen; doch wird deutlich, daß das linke Bein entlastet vorgesetzt ist. Der kleine bärtige Kopf ist nach links erhoben.

Sandstein, leicht farbig gefaßt. Höhe 160 cm.

Wimpfen im Tal. S. Peter. Eine der Figuren im Chore. Zwischen 1269 und 1278 entstanden. Vom Meister der Chorfiguren.

Vgl. auch die Abb. 13, 29, 65, 97, 105. Feigel, Die Stiftskirche zu Wimpfen und ihr Skulpturenschmuck, 1907, S. 56 f., verkennt den Wert des Standbildes, irrt auch in der Zuweisung der Chorbildwerke an den Meister des Südportales.

97. Paulus und zwei weibliche Heilige, stehend, in Gewändern mit steilen Falten, darüber Mäntel geschlungen sind. Paulus hält in der Rechten sein Schwert. Eine der Heiligen trägt auf dem Kopfe eine Krone, die andere in der Linken ein Buch.

Sandstein. Höhe 145 cm.

Wimpfen i. T., S. Peter. Vom Ostgewände des Südportales. Zwischen 1269 und 1278. Vom Meister der Südportalfiguren.

Vgl. auch die Abb. 13, 29, 65, 96, 105. Feigel, a. a. O., S. 42, hält die gekrönte Figur für einen männlichen Heiligen.

98. Heiliger Michael, den Drachen mit dem Speere niederstoßend, den er mit beiden Händen hält. Die linke Hüfte ist ausgebogen, der rechte Fuß ein wenig vorgesetzt. Das große lockenumwallte Haupt wird von mächtigen Flügeln umrahmt.

Sandstein. Die Flügel aus Eichenholz und bemalt. Höhe 130 cm, mit Drachen und Flügeln 330 cm.

Hall, S. Michael, Vorhalle. Um 1320.

Vgl. Die Kunstdenkmale im Königreich Württemberg, Gradmann, Jagstkreis, 1907, S. 496, 500.

99. Tod der heiligen Fortunata und ihrer Brüder. Von heidnischen Eltern geboren, wird Fortunata mit ihren Brüdern Carponius, Euachristus und Priscinianus zum Christentum bekehrt. Der Statthalter Diokletianus in Cäsarea, Urbanus, verlangt von ihr, vom christlichen Glauben abzulassen. Nach zahlreichen Martern wird sie mit ihren Brüdern enthauptet. Ihr Leichnam kam nach Patria in Kampanien; beim Einfalle der Vandalen wurden ihre Reliquien in das Nonnenkloster des heiligen Gaudiosus in Neapel verbracht, von dort 874 auf die Reichenau.

Der Reliquienschrein zeigt auf den beiden Schmalseiten, die aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammen, einerseits den erfolglosen Versuch, sie zu zersägen, andererseits die hier abgebildete Enthauptung. Das Haupt eines Bruders liegt schon am Boden. Der zweite ist niedergekniet, den tödlichen Streich zu empfangen. Die Heilige steht betend hinter dem Schergen.

Silber, getrieben.

Reichenau-Mittelzell. Um 1300.

Von einer der Schmalseiten des Schreines der heiligen Fortunata.

Zur Legende vgl. *Acta Sanctorum* Boll. Oct. VI, S. 453—456. — *Monumenta Germ. hist. Script.* XV, S. 472f. — *Bibliotheca Hagiographica Latina*, ed. Soc. Boll. I., 1898/99, S. 463. — Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter*, I, 1904, S. 284. — Marmor, *Kurze Geschichte der kirchlichen Bauten auf der Insel Reichenau*, 1873, S. 43.

100. Gekrönter Heiliger, stehend, mit der erhobenen Rechten, in der er einen Kelch hält, den Mantel weit ausbreitend, die Linke auf die Brust legend. Das jugendliche Antlitz, nach links geneigt, ist von glatt gesträhltem Haar eingefasst. Das rechte Bein ist entlastet vorgesetzt. Das Gewand und der auf der Brust mit einer Spange zusammengehaltene Mantel sind reich bewegt; sie bilden tiefe Röhrenfalten mit Wellensäumen.

Lindenholz. Höhe 114 cm. Standbild aus einem Altarschreine.

München, Bayrisches Nationalmuseum. Inv. M. A. 4200. Aus Pfarrrich. Um 1430.

Zugehörig eine gleichfalls in das Bayrische Nationalmuseum gelangte gekrönte Heilige, sowie, als Mittelstück, eine im Stuttgarter Landesmuseum (Nr. 42) befindliche stehende Mutter Gottes.

Vgl. Buchheit, *Gotische Holzkulpturen aus dem 14. Jahrhundert im Bayrischen Nationalmuseum, Kalender bayrischer und schwäbischer Kunst*, 1909, S. 1. — Baum, *Deutsche Bildwerke des 10.—18. Jahrhunderts*, 1917, S. 95.

101. Heiliger Nikolaus, thronend, in Alba, Dalmatika und Kasula, auf dem locken-umrahmten ausdrucksvollen Haupte die Mitra. Die Hände tragen Handschuhe. Die Rechte ist zum Segnen erhoben, die Linke hält das Pastorale.

Sandstein. Rund bearbeitet. Neu gefaßt. Höhe 105 cm.
Überlingen, Münster. Um 1350.

102. Mutter Gottes und heiliger Martin. Die Mutter Gottes ist von Gewand und Mantel breit verhüllt. Der Mantel bildet auf beiden Seiten starke Wellenfalten. Das Haupt ist nach links zum Kinde gesenkt, das beide Hände quer vor die Brust halten. Bedeutender der heilige Martin, mit wesentlich ruhigerer Gewandbehandlung und fein modelliertem Lockenhaupt. Mit der Rechten schneidet er den Mantelzipfel ab, den die Linke hält. Unter ihm kauert der Bettler.

Sandstein. Rund gearbeitet. Höhe etwa 170 cm. Nur der heilige Martin ist noch Original. Das Original der Maria befindet sich in der Neithartkapelle des Münsters.

Ulm, Münster. Die Bildwerke schmücken den einen der beiden Freipfeiler der Westvorhalle; am anderen die Heiligen Johannes der Täufer und Antonius Abbas. Um 1420. Auf Grund der engen Verwandtschaft mit den Figuren der Vorhallenstirnwand dem Meister Hartmann zuzuweisen.

Vgl. Habicht, Ulmer Münsterplastik aus der Zeit 1391 bis 1421, 1911, S. 34 ff., der den Meister Hartmann aus der kölnischen Kunst ableitet. Gleich ihm Dehio, Aus den Anfängen des Realismus in der deutschen Plastik, Monatshefte für Kunstwissenschaft V, 1912, S. 61 f. — Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 5, 127.

103. Heilige Katharina, Kopf. Vom Dornstadter Altar. Vgl. Nr. 43.

104. Heiliger Georg im Kampfe mit dem Drachen. Der Reiter sprengt, in Profildarstellung, mit eingelegtem Speer gegen das Haupt des Drachens an, der sich unter den Hufen des Pferdes windet. Zu den Seiten Landschaftsandeutung mit der Jungfrau Aia und der Burg ihrer Eltern. Zu Häupten des Heiligen trägt ein schwebender Engel seinen Helm. Die Gruppe ist vortrefflich in den Spitzbogen des Feldes geordnet, derart, daß trotz der lebhaften Bewegung der Heilige den Schwerpunkt der Komposition bildet.

Sandstein. Relief. Breite 205 cm.

Eßlingen, Frauenkirche. Vom Westportal. Um 1420.

Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 122 ff.

105. Engel mit Olifantenhorn. Der Engel in langfallendem Gewand mit schweren, nach unten sich erweiternden Röhrenfalten nimmt die rechte Schulter zurück und wirft den Kopf vor, daß die Locken flattern, um mit voller Kraft in das Horn zu stoßen. Die Zeichnung des Gesichtes mit den scharf abgesetzten Stirn- und Lippenrändern und den mandelförmigen Augen ist für das 13. Jahrhundert bezeichnend.

Sandstein. Rund bearbeitet. Höhe 130 cm.

Nur der Kopf ist abgebildet.

Wimpfen i. T., S. Peter. Ursprünglich für den Wimperg des großen Fensters des südlichen Querschiffes bestimmt, als Spitze der Darstellung des Jüngsten Gerichts. Jetzt im Kreuzgangmuseum. Zwischen 1269 und 1278. Werkstatt des Südportalmeisters.

Vgl. auch die Abb. 13, 29, 65, 96, 97.

Vgl. Feigel, a. a. O.

106. Jüngstes Gericht. Christus, überwältigend groß und feierlich, beide Hände

erhebend. Antlitz und Oberkörper in strenger Vorderansicht. Unterkörper scharf nach rechts gedreht, so daß hier, um die Symmetrieachse wiederherzustellen, ein reiches und feierliches Spiel der Falten notwendig wird. Zu Füßen Christi, in kleinem Maßstab, je drei knieende Gestalten, Maria mit zwei heiligen Frauen, sowie Johannes der Täufer, dem wohl Thomas und Johannes der Evangelist folgen. Das Haupt umgeben, im gleichen Maßstabe wie die knieenden Figuren, vier schwebende Engel des Gerichts mit Leidenswerkzeugen und Posaunen. Unter einer Wolkenbank sehr schmal die Chöre der Seligen und Verdammten.

Sandstein. Relief. Höhe 225, Breite 284 cm.

Rottweil, Frauenkirche. Bogenfeld des Westportales. Um 1340.

Über dem Bogenfeld, an der Stirnwand, zum jüngsten Gericht gehörig, die Statuen der Apostel. Die Komposition, nicht der Stil, des Bogenfeldes ist altertümlich.

Kompositionen von der Art jener in Vézelay, in denen Christus ähnlich groß und im Unterkörper ähnlich verdreht erscheint, müssen auf den Meister Eindruck gemacht haben. Durchaus selbständig die Ersetzung der sonst getrennten Gruppen von Maria und Johannes einerseits, der Apostel, Propheten und apokalyptischen Geise andererseits, durch die sechs knieenden Figuren. In der Behandlung des oberen Abschlusses und des schmalen unteren Streifens wirken Vorbilder von der Art des Gerichtsbogenfeldes an der Kathedrale in Chartres nach.

Vgl. auch die Abb. 16, 31, 52, 53, 54, 93, 94.

Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 10f.

107, 108. Jüngstes Gericht. Christus, das Schwert im Munde, in starker Bewegung auf dem Regenbogen thronend. Die Hände sind erhoben. Um den Thron vier Engel mit Leidenswerkzeugen. Maria und Johannes der Täufer, in härenem Gewand, beten knieend, eindringlich vorgebeugt. In dem sehr breiten unteren Feld posauenblasende Engel, die Auferstehenden und die Züge der Seligen und Verdammten.

Sandstein. Relief. Höhe 200, Breite 330 cm.

Ulm, Münster. Östliches Südportal. Um 1360. Von der alten Kirche ennet velt übernommen. Vielleicht von einem in Gmünd geschulten Meister. Die Komposition ist, im Gegensatz zu der des Rottweiler Gerichtes, typisch schwäbisch und findet sich als Wandbild ähnlich zum Beispiel in der wenig jüngeren Veitskirche zu Mühlhausen a. N.

Vgl. Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, 1910, S. 70f.

109. Grabtumba des Grafen Ulrich des Stifters von Wirtenberg († 1265) und seiner Gattin Herzogin Agnes von Liegnitz († 1265). Die Züge beider sind idealisiert. Der Graf, gekrönt, in langem gegürteten Gewande, das in steilen, kantigen Falten fällt. Um die Schultern ist ein Mantel gelegt. In der Linken hält er sein Schwert. Zu seinen Füßen zwei Löwen. Die Herzogin, das Modell des Stiftes in den Händen, mit Kopftuch, gegürtetem, lang fallendem Gewand und auf der Brust mit einer Spange zusammengehaltenem Mantel. Zu ihren Füßen zwei Hunde. Unter den Häuptern Kissen, hinter ihnen die Wappen von Wirtenberg und Polen; doch sind die Gestalten im übrigen stehend dargestellt.

Am Rande die Inschrift: † ANNO . DÑI . MCCLXIII . Ø . DNA . AGNES . FILIA . DVCIS . POLONIE . COMITISSA . DE . WIRTENWERG . III . ID . MARCII † EODEM . ANNO . Ø . VLRICVS . COMES . DE . WIRTENBERG . MARIT . PRESCRIPTE . DÑE . AGNETIS . V . KL . MARCII .

Sandstein. Länge 245, Breite 159 cm. Stark ergänzt und im 19. Jahrhundert neu gefaßt. Stuttgart, Stiftskirche. Nicht lange nach 1265 errichtet und wohl 1321 aus dem Stifte Beutelsbach nach Stuttgart übertragen.

110, 111. Grabmal des Bischofs Wolfhart von Rot, † 1302. Der Bischof liegt, mit Alba, langer Dalmatika, Kasula und Mitra bekleidet, mit leichter Ausbiegung der rechten Hüfte, auf der Grabplatte. Die Gewänder fallen ungewöhnlicherweise in Liegefalten (ähnlich wie am Grabmal Heinrichs des Löwen in Braunschweig). In der Rechten hält der Bischof den Hirtenstab mit schlichter Krümme. Das Haupt ruht auf einem Kissen. Das Antlitz des Entschlafenen trägt die herben Züge eines Asketen. Der Mund mit schmalen, blutleeren Lippen ist eingesunken. Nasenwurzel, Stirnrand und Jochbein sind durch eine Linie des Leidens zusammengefaßt; eine zweite verbindet die Wangen mit dem Kinn, dessen Gespantheit Willensstärke verrät.

Um die Darstellung des Toten zieht sich die Inschrift: HAC . SVNT . IN . FOSSA † WVOLF-HARDI . PRESVLIS . OSSA † YDIBVS . A . MVNDO † IANI . MIGRAT . ILLE . SECVNDO † ANNO . MILLENO . CENTENO . TER . NVMERATO. Auf der Schmalseite des Fußkissens die Namen des Bildners und Gießers: OTTO . ME . CERA † FECIT . CVNRATQVE . PER . ERA.

Erzguß nach dem Wachsaußschmelzverfahren. Länge 223, Breite 87 cm.

Augsburg, Dom. Ursprünglich in der Gred, 1782 an seinem heutigen Platze aufgestellt.

Das Denkmal ist unmittelbar nach dem am 13. Januar 1302 erfolgten Tode Wolfharts ausgeführt, das Antlitz, im Gegensatz zu den meisten Köpfen des 13. Jahrhunderts, anscheinend bildnismäßig. Es gibt in der deutschen Bildniskunst um 1300 keine Schöpfung von gleicher Ausdruckskraft.

Vgl. Kemmerich, Das Grabmal des Bischofs Wolfhart von Augsburg, Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg, I, 1909, S. 23 ff.

112, 113, 119. Grabmäler des Grafen Rudolf I. von Hohenberg, † 1336, seiner Gemahlin Gräfin Irmengart von Wirtenberg, † 1329, und seines Sohnes Grafen Albrecht von Hohenberg, Bischofs von Freising, † 1359. Graf Rudolf, auf einem Löwen stehend, in der Linken den Schild, in der Rechten das kurze Schwert haltend, ist mit Beckenhaube, Kettenharnisch, Rock, Handschuhen bekleidet, in reiner Vorderansicht dargestellt. Hinter seinem Haupte der Kübelhelm. — Gräfin Irmengart, auf einem Hunde stehend, hat die Hände auf der Brust zum Gebet erhoben. Ihr Gewand ist gegürtet, die Falten fallen in leichter Schwingung. Der offene Mantel bildet auf beiden Seiten große Wellenfalten. — Graf Albrecht in Alba, Dalmatika und Kasula, auf dem Haupte die Mitra, in der Rechten ein Buch, in der Linken das Pastorale.

Sandstein.

Rottenburg-Ehingen, S. Moriz. Die Grabmäler der Eltern wohl nach dem Tode des Grafen Rudolf, 1336, errichtet, vielleicht von einem Angehörigen der Rottweiler Hütte, das Grabmal Albrechts nicht vor dem Jahre seiner Infulierung, 1349.

Vgl. Die Kunstdenkmale im Königreich Württemberg, Paulus, Schwarzwaldkreis, 1897, S. 276 f.

114. Grabmal des Grafen Albrecht von Hohenlohe-Möckmühl. Albrecht steht gleichmäßig mit beiden Beinen auf einem Löwen. Er ist mit Hirnhaube, Halsberge, dem bis zu den Knien reichenden Gambeson, Kettenhemd und gezaddeltem Lendner bekleidet. Arme und Beine sind gleichfalls durch Ringpanzer geschützt, die Kniee außerdem durch Kacheln. Der Dolch ist am Lendner befestigt. Links neben dem Ritter das Schwert, darüber der hoheloheische Schild und die Eisenhandschuhe, rechts oben der Kübelhelm.

Sandstein. Höhe 210, Breite 83 cm.

Schöntal a. J., Klosterkirche, 1338.

Die früher vorhandene Umschrift lautete: † ANNO . DNI . M . CCC . XXX . VIII . XVI .
KAL . MAII . OBIIT . NOBILIS . DNS . ALBERTVS . DE . HOHENNLOE . DICTVS . DE .
MEKKEMIL.

Vgl. Essenwein, Beiträge zur Geschichte der Bewaffnung im Mittelalter, V, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1880, S. 326 ff. — Beschreibung des Oberamts Künzelsau, 1883, S. 780.

115. Grabmal des Ulrich von Ahelvingen. Der Ritter steht, in Beckenhaube, Kettenpanzer und langem Lendner, frei, fast renaissancemäßig. Die Hände sind auf der Brust gefaltet. Hinter dem Haupte der Kübelhelm, links seitlich der alfingische Wappenschild.

Der Kopf ist stark ergänzt.

Sandstein.

Ellwangen, Stiftskirche, Vorhalle. 1339.

Vgl. Die Kunstdenkmale im Königreich Württemberg, Gradmann, Jagstkreis, 1907, S. 124 f. — Baum, Schwäbische Bildwerke im Zeitalter der Mystik. Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XXIX, 1917, S. 4. — Pinder, Die deutsche Plastik, 1914, S. 39.

116. Grabmal des Rudolf von Halberingen. Das bartlose Antlitz mit schmalen Augen und starkem Munde ist von reichem Haar umrahmt. Das Gewand fällt in steilen, geraden Falten. Auf der Brust eine Kette. Beide Hände hielten das eherne Wappen. Rudolf steht auf einem Hunde.

Sandstein. Der Erzschild nicht mehr vorhanden.

Herrlingen, Pfarrkirche. 1342.

Inschrift: † ANNO . DOMINI . MCCCXLII . ID . FEBR . OBIIT . RVDS . DE .
HALBERINGEN . RECTOR . ECCLESIE . IN . HOERNINGEN.

Vgl. Baum, Die Kunstdenkmale des Oberamts Blaubeuren, 1911, S. 81.

117. Grabmal eines Ritters, angeblich eines Wilhelm von Bopfingen. Auf sich krümmendem Löwen steht der Ritter in Kettenhemd und reich verschnürtem und gezaddeltem Lendner, das linke Bein zur Seite setzend, das von der Beckenhaube bedeckte Haupt nach links wendend; der Hals steckt in der Halsberge; die rechte Hüfte ist stark ausgebogen. Die Linke faßt Schild und Schwert, die Rechte greift über den Körper; neben ihr hängt am Gurt der Dolch. Die Hände sind mit Eisenhandschuhen bekleidet. Hinter dem Haupte der Kübelhelm mit Helmdecke.

Über dem Grabmal eine Inschrift des 19. Jahrhunderts: 1284 am Tag Johannis von der gülden Borden starb der Edel Wilhalm von Bopfingen Ritter. Renov. 1695, 1821, 1859.

Der Schild rührt in seiner jetzigen Form wohl von einer Erneuerung her. Das Wappen der Herren von Bopfingen zeigte ein mit Veh bedecktes Feld unter rotem Schildeshaupt. Sandstein.

Bopfingen, S. Blasius. Um 1350. Wohl fränkisch. Vgl. die unverkennbare Verwandtschaft in Haltung und Formgebung mit dem Grabmal des Ekro vom Steren († 1343) im Würzburger Bürgerspital. Abb. in Pinder, Mittelalterliche Plastik Würzburgs, 1911, Tafel 22. Vgl. Beschreibung des Oberamts Neresheim, 1872, S. 216, 229.

118. Grabmal des Beringer von Berlichingen. Der Körper ist schlank, zierlich, beweglich, ein wenig nach rechts gedreht. Dieser Richtung folgen das Antlitz und die Beine, die auf einem Löwen stehen. Die Kniee federn. Das Haupt mit individuellem, ausdrucksvollem Antlitz, trägt die Beckenhaube, an der die Halsbrünne befestigt ist. Das Kettenhemd, das Brust, Leib und Arme schützt, ist fast völlig vom gezaddelten Lendner bedeckt; über ihm trägt der Ritter noch einen Brustpanzer aus Eisenplatten, sowie Armschienen. Auch die Beine sind geschient; vom Wams ist nichts mehr sichtbar; Eisenschuhe und -handschuhe vervollständigen die Bekleidung. Die Rechte ist erhoben; sie trug früher die Sturmfahe; die Linke faßt das Schwert, das an reichgeschmücktem Gurt hängt. Neben dem Schwert der Schild der Berlichingen. Auf der linken Schulter der Kübelhelm.

Sandstein. Höhe 208, Breite 86 cm.

Schöntal a. J., Kloster, Kreuzgang. Wohl einige Jahre nach dem Tode, 1377, entstanden. Schrift: † ANNO . DNI . MCCCCLXXVII . V . IDVS . MAII . O' . BERNGERVS . MILES . DE . BERLICHINGEN . SYMO . FIL' . EIVS .

Verwandt das Grabmal angeblich des Engelhart von Weinsberg in der Dominikanerkirche zu Wimpfen; Abb. bei Schweizer, Die mittelalterlichen Grabdenkmäler in den Neckargegenden, 1899, Figur 11. — Vgl. Beschreibung des Oberamts Künzelsau, 1883, S. 787. — Köpchen, Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken, 1909, S. 15 f.

Aufnahme nach dem Gipsabguß im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg.

119. Grabmal des Grafen Albrecht von Hohenberg, Bischofs von Freising. Vgl. Nr. 112.

120. Denkmal des Grafen Heinrich von Lechsgemünd, der 1133 das Kloster Kaisheim stiftete († 1142). „Der Graf, dessen Haupt auf einem Kissen ruht, eine stattliche, kraftvolle Gestalt, trägt einen weiten hermelingefütterten Mantel mit langen, bis zur Erde reichenden Ärmeln. Um seine Hüften liegt der Rittergürtel, dessen Ende lang herabhängt. Die Rechte legt Heinrich auf die Brust; in der Linken hält er das sorgfältig ausgeführte Modell einer gotischen Kirche“ (Riehl). Kopf mit wallendem Haar und geteiltem Vollbart. Unten das Wappen von Lechsgemünd, aufrecht schreitender roter Panther über zwei blauen Balken auf gelbem Grund.

Sandstein. Höhe 194, Breite 102 cm. Gefaßt.

Kaisheim, Klosterkirche. Platte der Tumba des Denkmals, wohl aus Anlaß der Weihe des Neubaues der Kirche, 1387, errichtet. Die große Breite der Gestalt, auch die Kopfbehand-

lung, scheinen für das Streben nach malerischer und typisierender Wirkung im Sinne des späten 14. Jahrhunderts bezeichnend; die Schmalrückigkeit und Magerkeit der Falten sind Merkmale des Stiles um 1390; vgl. Abb. 39.

Vgl. Steichele, Das Bistum Augsburg, II, 1864, S. 618. — Riehl, Bayerns Donaul, 1912, S. 139, 143.

121. Denkmal des Weihbischofs Heinrich von Chalcedon († nach 1315). Der Bischof, der 1288—1303 als Abt Heinrich III. von Pappenheim dem Kloster vorstand, ist in Alba, langer Dalmatika und Kasula dargestellt. Auf dem Haupte trägt er die Mitra. Die Rechte hält ein Buch. Hinter dem Haupte ein Kissen.

Die Linke hielt das Pastorale.

Sandstein. Höhe 174, Breite 90 cm.

Kaisheim, Klosterkirche. Inschrift (mit falschem Todesjahr): † anno † dni † mcccxvi † obiit † dns † heinricus † eps † calcedo † Das Denkmal dürfte gleichzeitig mit dem stilistisch nahe verwandten des Bischofs Siboto († 1262) errichtet sein, vielleicht aus Anlaß der Vollendung des Neubaues der Kirche, 1387. Der Stil der beiden Bischofsgrabmäler stimmt mit der Art der späteren Mutter Gottes (Abb. 38) einigermaßen überein; das Stifterdenkmal (Abb. 120) zeigt ihn weiter entwickelt.

Vgl. Steichele, Das Bistum Augsburg, II, 1864, S. 632. — Riehl, Bayerns Donaul, 1912, S. 139 ff. — Schröder, Die Augsburger Weihbischöfe, Archiv für die Geschichte des Hochstiftes Augsburg, V, 1916—1919, S. 414 ff., datiert das Grabmal, wegen Verwendung der Minuskel, um 1420. Die Minuskel ist indes schon in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts häufig üblich.

122. Grabmal des Grafen Konrad IV. von Kirchberg und Wullenstetten († 1417). Konrad steht, den rechten Fuß absetzend, auf einem Löwen. Mit der Rechten hält er den kirchbergischen Schild, die Linke greift an das Schwert. Der Ritter trägt unter dem Kettenhemd das faltige Gambeson, das bis zu den Knien reicht, darüber Lendner mit Eisenpanzer auf Brust und pelzverbrämten Ärmeln. Schienbeinhülsen, Eisenschuhe und Eisenhandschuhe vervollständigen die Rüstung. Das lockige Haupt ist ungeschützt. Der kirchbergische Spangenhelm befindet sich rechts über dem Arm. Links unter dem Schwert Schild und Stechhelm seiner Gattin, Gräfin Anna von Hohenberg († 1421).

Sandstein. Höhe 226, Breite 110 cm.

Wiblingen, Klosterkirche. Nach 1421, dem Todesjahre der Gattin. Wegen der Stilverwandtschaft mit dem heiligen Martin der Westvorhalle des Ulmer Münsters (Abb. 102) dem Meister Hartmann zuzuweisen. Inschrift: anno . domini . m . cccc . xvii . starb . cunrat . zū . kirchberg . an . sant . anthonien . tag . anno . domini . m . cccc . xxi . do . starb . fro . anna . greffin . zū . hohenberg . sin . gemachel.

Vgl. Bach, Grabdenkmale im Kloster Wiblingen, Archiv für christliche Kunst, 1896, S. 108. — Baum, Die Ulmer Plastik um 1500, 1911, S. 15.

123. Grabmal des Herzogs Ulrich von Teck († 1432) und seiner zweiten Gattin Ursula von Baden († 1429). Der Herzog steht mit gefalteten Händen, die einen Rosenkranz halten, auf einem Löwen. Er trägt den Herzogshut. Der Lendner ist mit

einem Eisenpanzer verstärkt, dessen unterer Teil geschoben ist. Arme und Beine tragen Eisen-
schienen. An reich verziertem Lendengurt hängt rechts der Dolch, links der Streitkolben. Über
die Schultern fällt ein Mantel. Rechts zu seinen Füßen das teckische Wappen. Ursula trägt die
Haare in Flechten um das Haupt gewunden, darüber Schleier und Kopftuch. Das hochgegurte-
te, in langgezogenen, leicht geschwungenen, schmalgratigen tiefen Falten fallende Gewand umhüllt
ein auf der Brust zusammengehaltener Mantel. Die Rechte ruht auf der Brust, die Linke hält
den Rosenkranz. Ursula steht auf einem Hunde. Zu ihren Füßen das badische Wappen.

Roter Marmor. Höhe 264, Breite 155 cm.

Mindelheim, Stadtkirche. Inschriften: † anno . dni . mccccxxix . in . die . parave . obiit .
dna . ursula . vxor . dni . vlrici . dvcis . de . deck . anno . dni . mccccxxii . obiit . nobilis . ac . generosus .
dmns . vlrivs . dux . de . dedt †. Um 1432.

Vgl. Brunnemair, Geschichte der Stadt Mindelheim, 1821, S. 207.

124. Standbilder des Konrad von Weinsberg († 1446) und seiner Gattin
Anna von Hohenlohe († 1437). Konrad in voller Plattenrüstung, Harnischbrustplatte
und -armteilen, sowie dem aus beweglichen Eisenschienen bestehenden Schurz, die Beine
durch Schienen, das Haupt durch die Beckenhaube geschützt, hat die Rechte, die wohl eine
Fahne hielt, erhoben und stützt sich mit der Linken leicht auf den Degen. Anna von Hohenlohe
steht mit stark ausgebogener linker Hüfte. Das Gewand ist hoch gegürtet und von dem in
leichten Wellen fallenden Mantel bedeckt. Den Kopf umhüllt ein weit ausladendes Tuch.

Messing. Höhe 169 cm.

Schöntal a. J., Klosterkirche. Ursprünglich unter dem von den Dargestellten gestifteten
Ewigen Licht aufgestellt. Spätestens um 1446 errichtet.

Vgl. Beschreibung des Oberamts Künzelsau, 1883, S. 779. — Köpchen, Die figür-
liche Grabplastik in Württembergisch-Franken, 1909, S. 39, hält die Figuren für „Grabstatuen“
und Schöpfungen „einer Nürnberger Gießerei vom Anfang des 16. Jahrhunderts“. Die An-
nahme einer so späten Entstehungszeit ist nur unter der Voraussetzung bewußter Archaisierungs-
absicht möglich. Eine Vergleichung mit den Standbildern des Innsbrucker Maximiliansgrabmales
beweist die Unhaltbarkeit dieser Vermutung.

125. Karl der Große mit zwei Schildknappen. Karl steht als Sinnbild deutscher
Kaisermacht in langem Faltenmantel mit wallendem Bart, auf dem Haupte die Kaiserkrone,
in den Händen Reichsapfel und Szepter. Die jungen Knappen in kurzem Wams. Der eine
hält, lächelnd, Reichswappen und Schwert, der andere, sinnend, das — auch im Wappenbuche
des Ritters Konrad Grünenberg von 1483 — Karl dem Großen zugeschriebene Wappen, ges-
palten aus Lilien und halbem Adler, wohl um Karls Herrschaft über Frankreich und Deutsch-
land anzudeuten. — Zugehörig sieben Kurfürstenstandbilder.

Sandstein. Höhe 100 bis 130 cm. Es fehlen Teile des Szepters.

Ulm, Gewerbemuseum. Von der Ostseite des Ulmer Rathauses, an der auch die
Könige von Ungarn und Böhmen ihren Platz hatten. Um 1430. Diese fünf Figuren zeigen
Stilverwandtschaft mit der Art des jungen Hans Multscher, während die übrigen sechs
Kurfürsten ein wenig früher entstanden scheinen.

Vgl. Schuette, Der schwäbische Schnitzaltar, 1907, S. 113. — Habicht, Die älteren
Figuren am Rathause zu Ulm, Zeitschrift für christliche Kunst, XXV, 1912, S. 170 ff.

126. Siegel des Grafen Ulrich IV. von Wirttemberg (reg. 1344—1362). Ulrich sprengt in voller Rüstung mit gezücktem Schwert gegen links. Mit der Linken hält er den wirttembergischen Schild mit den drei liegenden Hirschstangen. Den Helm bedeckt die Helmdecke. Als Helmzier dient das Hiefhorn. Das Roß ist mit der Testiere und großer Decke versehen. Umschrift: S. VLRICI COMITIS D WIRTENBERG. — Wachs.

Stuttgart, Staatsarchiv. An einer Urkunde des Jahres 1360.

127. Siegel des Grafen Hugo von Werdenberg-Heiligenberg (nachweisbar 1286—1308). Er sprengt in voller Rüstung mit der Lanze gegen rechts. Die Linke hält den Schild mit schwarzer Stiege in weißem Feld. Als Helmzier ein Flug. Roß mit Testiere, Brustener und Gröpiere geschmückt. Umschrift: S. HVGONIS COMITIS DE WERDINBERG. — Wachs.

Stuttgart, Staatsarchiv. An einer Urkunde des Jahres 1308.

Vgl. Fickler, Heiligenberg, 1853, S. 132.

128. Reichsadlerschild, von einem aus Wolken schwebenden Engel mit flatternden Locken, mächtigen Flügeln und eng anliegendem Gewande gehalten. Der Adler ist einköpfig und nach rechts gewendet. Zu den Seiten des Reichswappens zwei Ulmer Schilde.

Sandstein. Höhe 220 cm.

Ulm, Münster. In der Mitte der Südwand der Sakristei (westlich darüber am Strebepfeiler die Mutter Gottes, Abb. 39). Um 1385, wohl im Zusammenhange mit den Propheten der Chorstreben entstanden.

Vgl. Pfleiderer, Münsterbuch, 1907, S. 15, 202.

ERGÄNZUNGEN UND BERICHTIGUNGEN

Seite 49, Zeile 5 v. o., Seite 99, Zeile 15 v. u., Seite 144, Zeile 16 v. o. Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Pfarrers Zeller in Kirchheim befand sich die große stehende Mutter Gottes ursprünglich in Mariäkappel.

Seite 86, Zeile 22 v. o. Im Chor der Stiftskirche von Ellwangen eine stehende Mutter Gottes von etwa 1350.

Seite 92, Zeile 13 v. o. Im Stile der Bildnerkunst des Gmünder Langhauses der lebensgroße Sandsteinkopf einer Heiligen aus der Fuggerei im Gmünder Gewerbemuseum.

Seite 96, Zeile 10 v. u. Graf Friedrich von Öttingen starb 1359; die beiden Denkmäler wurden 1358 errichtet.

Seite 110, Zeile 14 v. u. Im Kloster Neresheim, in einem Raume neben dem Kreuzgange das Denkmal des Stifters, Grafen Hartmann I. von Dillingen († 1121), errichtet um 1400. In der Stiftskapelle zu Kirchheim i. R. die Doppeltumba der Äbtissin Kunigundis von Haidek († 1403) und ihrer Schwester Anna.

Seite 111, Zeile 9 v. u. Ein Bruchstück eines Palmeselchristus, aus Gotteszell, im Gmünder Gewerbemuseum.

Seite 112, Zeile 9 v. u. Christus im Grabe aus einer Gmünder Kirche, im Gmünder Gewerbemuseum.

Seite 124, Zeile 13 v. u. In der Klosterkirche zu Kirchheim i. R. das Grabmal des Grafen Ludwig von Öttingen, † 1430.

- Seite 126, Zeile 18 v. o. Eine stehende Mutter Gottes, aus Christgarten, um 1440, in der Fürstlich Öttingischen Sammlung zu Maihingen.
- Seite 128, Zeile 9 v. u. Weitere Vesperbilder dieses Typus in S. Georg zu Dinkelsbühl, in der Kirche auf dem Schönenberg bei Ellwangen, sowie in der Klosterkirche zu Kirchheim i. R.
- Seite 129, Zeile 10 v. o. Das Bruchstück einer Krönung Mariä (Alabaster) in Schloß Zeil (vgl. Swarzenski, Deutsche Alabasterplastik des 15. Jahrhunderts, Städeljahrbuch I, 1921, S. 195, Abb. 43).
- Seite 129, Zeile 12 v. o. Ein hl. Ritter (Florian?) in S. Georg zu Dinkelsbühl.
- Abbildung 30. Statt Kirchheim i. R. lies: Mariäkappel.
- Abbildung 43. Statt Meister Hartmann lies: Werkstatt des Meisters Hartmann.
- Abbildung 100. Statt aus dem östlichen Oberschwaben lies: vom Pfärricher Altar.
- Abbildung 103. Statt Meister Hartmann lies: Werkstatt des Meisters Hartmann.
- Abbildung 113. Statt Irmgart lies: Irmengart.
- Abbildung 120. Statt Lechgemünd lies: Lechsgemünd († 1142).
- Abbildung 121. Statt († 1296) lies: († nach 1315).

QUELENNACHWEIS DER ABBILDUNGEN

In dankenswerter Weise wurden die Vorlagen der Abbildungen 27 vom Historischen Museum in Basel, 83, 84 von der Städtischen Galerie in Frankfurt a. M., 79, 80 vom Erzbischöflichen Bauamt in Freiburg, 7, 8, 25, 33, 46, 58, 62, 78, 103 vom Denkmalpflegeamt in Stuttgart, 4 vom Landesgewerbemuseum in Stuttgart, 14, 39, 70, 91, 95, 102, 107, 108, 128 vom Evangelischen Kirchengemeinderat in Ulm, 71 von Seiner Durchlaucht Herzog Wilhelm von Urach, Grafen von Württemberg, 34, 38 von Generaldirektor Dr. Ph. M. Halm in München, 50, 56 von Herrn Benoit Oppenheim in Berlin zur Verfügung gestellt.

Die Abbildungen 2, 15, 36, 47, 59, 61, 92, 104 sind dem Werke von Paul Hartmann, Die gotische Monumentalplastik in Schwaben, München, 1910, F. Bruckmann A.-G., entnommen.

Die ermittelbaren Urheber der Vorlagen sind: Von Abbildung 77 Bischof, Memmingen; 122 Kunstanstalt Ebner, Stuttgart; 116 Fuchs, Ochsenhausen; 5, 6, 22, 26, 31, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 72, 73, 74, 75, 93, 94, 106 Hebsacker Rottweil; 17, 28, 32, 37, 66, 67, 110, 111 Höfle, Augsburg; 18, 19, 35, 98, 114, 124 Badisches Denkmälerarchiv W. Kratt, Karlsruhe; 7, 8, 25, 33, 58, 62, 103 Museumsverwalter Laukenmann, Stuttgart; 42 Professor Laur, Hechingen; 115 Lingg, Ellwangen; 82 Architekt Loesti, Stuttgart; 41, 81 Kunsthandlung Löwental, Stuttgart; 101 Konservator V. Mezger, Überlingen; 3, 118 Christoph Müller, Nürnberg; 44, 45, 57, 87, 112, 113, 119 Pfarrer Pfeffer, Lautlingen; 34, 38 Professor Dr. Riehl †, München; 11, 100 Riehn und Tietze, München; 23 Direktor Rohmoser, Simmerberg; 12, 68, 109 Kunstanstalt Eberhard Schreiber, Stuttgart; 24, 30, 63 Museumsphotograph Schwarz, Berlin; 14, 39, 70, 91, 95, 102, 107, 108, 125, 128 Konrad Stichaner, Ulm; 13, 20, 29, 40, 48, 65, 69, 85, 96, 97, 105 Dr. Stoedtner, Berlin; 64, 86 Fräulein Mina Voegelen, Stuttgart; 120, 121 Professor Dr. Weise, Tübingen; 1, 9, 10, 21, 60, 88, 89, 90, 99 German Wolf, Konstanz.

Ihnen allen sei für die Überlassung der Photographieen gedankt.

Die Herstellung der Druckstöcke erfolgte in der Kunstanstalt Dreher, der Druck bei Strecker und Schröder in Stuttgart.

ORTEVERZEICHNIS

- Aachen**, Suermondtmuseum, Schutzmantelmaria aus Herlazhofen 20, 54, 127, 148, Abb. 48.
- Adelhausen**, Kloster 9.
— — Christus-Johannesgruppe, jetzt Freiburg, Sammlung Gramm 57, 58, 100.
- Adelwil**, Bischof, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus. L. M. 10374 101.
— König, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus. L. M. 10375 98, 99.
- Alleschwende**, Schutzmantelmaria 53.
- Alpirsbach**, Klosterkirche, Grabmal, Herzog von Teck (?) 94, 96.
- Altglashütte**, Mutter Gottes, jetzt Karlsruhe, Land.-Mus. 100, 141, Abb. 18, 19.
- Altshausen**, hl. Ottilia, jetzt Stuttgart, Land.-Mus. Nr. 32 113.
- Amiens**, Kathedrale, Südportal, Mutter Gottes 84, 99.
- Angers**, Kathedrale, Fenster 67.
- Anhausen**, bei Gröningen, Klostermauer, Denkmäler der Bebenburger 123.
- Ansbach**, Büstenreliquiar, jetzt Scheer 102.
- Antwerpen**, Sammlung Mayer van den Bergh, Christus-Johannesgruppe 58, 59, 100.
- Arles**, Bildwerke 5.
- Augsburg** XI, 19, 88, 91, 92, 105, 106, 107, 108, 115.
— **S. Anna**, Grabmal, Konrad, † 1425, und **Afra Hirn**, † 1437, jetzt Dom 124.
— **Dom**, Grabmal, Bischof Wolfhart von Rot 83, 95, 96, 114, 162, Abb. 110, 111.
- Augsburg**, Dom, Grabmal, Konrad, † 1425, und **Afra Hirn**, † 1437, aus **S. Anna** 124.
— — Kreuzgang, Epitaph Enzberg-Hauenstein, Mutter Gottes, jetzt Marienkapelle 106.
— — Kreuzgang, Epitaph Suntheim 124.
— — Kreuzgang, Grabmal, Bursner Heinrich, † 1348 48, 97.
— — Kreuzgang, Grabmal, Ulrich Burggraf 48, 97.
— — Marienkapelle, Mutter Gottes aus dem Kreuzgang, vom Epitaph Enzberg-Hauenstein 106.
— — Nordportal, 1343 17, 18, 25, 32, 46, 47, 48, 91, 92, 93, 97, 106, 131, 146, 157, Abb. 15.
— — Nordportal, Mutter Gottes 17, 19, 24, 91, 92, 132, 144, 145, Abb. 32.
— — Südportal 19, 25, 28, 30, 32, 33, 48, 104, 105, 106, 107, 108, 111.
— — Südportal, Mutter Gottes 24, 25, 27, 35, 106, 111, 132, 145, Abb. 37.
— — Südportal, Parlerzeichen 104, 105.
— — Südportal, Schutzmantelmaria 26, 27, 35, 53, 106, 111, 148, Abb. 47.
— Dommuseum, Codex Nr. 104 62.
— Maximilianmuseum, Heilige 129.
— **S. Moriz**, Grabmal, Nikolaus Hofmair, † 1427 124, 125.
— **S. Peter**, Grabmal, Schwigger von Balzhausen 124.
— — Wandgemälde 95.
— **S. Ulrich**, Grabmal, Abt Heinrich Heutter, † 1439, von Ulrich Wolferzhauer, jetzt München, Bayr. Nat.-Mus. 115, 122, 124, 125.

- Augsburg, S. Ulrich, Grabmal, Abt Johannes Kysinger, † 1428, von Ulrich Wolferzhauser 115, 122, 124, 125.
- Grabmal, Abt Johannes Lauginger, † 1403, jetzt München, Bayr. Nat.-Mus. 124.
- Baden-Baden, Christus-Johannesgruppe, jetzt Karlsruhe, Bad. Land.-Mus. 60, 127.
- Bächlingen, Grabmal, Ritter Rezze von Bächlingen, † 1324 96.
- Baidt, Klosterkirche, Kruzifix 112.
- Balingen, Gegend, Vesperbild, jetzt Münster i. W., Sammlung Volbach 78, 112.
- Bamberg, Dom, Bildwerke 5.
- Fürstenportal 54.
- Heimsuchung 6.
- Perikopenbuch Heinrichs II., jetzt München, Staatsbibliothek 45, 46, 62.
- Basel, Fischmarktbrunnen, Mutter Gottes 109.
- Historisches Museum, Büstenreliquiar aus dem Münster, Inv. 1882—87 102.
- Christus aus Steinen, Kant. Schwyz, Inv. 1897—181 98, 112.
- Christus-Johannesgruppe aus S. Katharinental, Inv. 1913—68 56, 57, 59, 60, 112.
- Kruzifix aus Klingnau, Inv. 1900—280 112.
- Mutter Gottes aus Rheinfelden, Inv. 1917—29 127.
- Mutter Gottes aus dem Schwarzwald, Inv. 1913—104 49, 111, 143, Abb. 27.
- Mutter Gottes aus der Westschweiz, Inv. 1899—73 100.
- Basel, Münster 103.
- Büstenreliquiar, jetzt Hist. Mus. Inv. 1882—87 102.
- Grabmal, Anna von Hohenberg, † 1281 94.
- Kreuzgruppe, Silber, jetzt Berlin, Kunstgewerbemuseum 102.
- Westportal, Figuren 86.
- Öff. Kunstsammlung, Heilspiegelaltar von Konrad Witz 117, 118.
- Beaupré, Abtei, Siegel, 1335 51.
- Beauvais, Kathedrale, Fenster 67.
- Bebenhausen, Schreibturn, Kreuzgruppe 117.
- Berghofen, Kirche, Altar, 1438, von Hans Strigel 118.
- Berlin, Deutsches Museum, hl. Agatha und hl. Agnes 129.
- Altar aus Wurzach, 1437, von Hans Multscher 115, 118.
- Christus-Johannesgruppe aus Hüttlingen 60, 112.
- Christus-Johannesgruppe aus Sigmaringen 20, 23, 58, 59, 100, 150, Abb. 57.
- Dornenkrönung 113.
- Kreuztragung aus Herlazhofen 127, 151, Abb. 63.
- Maria im Wochenbett aus dem Elsaß 140.
- Mutter Gottes 127.
- Mutter Gottes aus Freiburg, Nr. 47 100, 142, 143, Abb. 24.
- Mutter Gottes aus Mariäkappel 49, 99, 144, 167, Abb. 30.
- Petrus, aus der Sammlung Harsch 129.
- Schutzmantelmaria aus Kaisheim, von Gregor Erhart, Nr. 100 54.
- Schutzmantelmaria von Friedr. Schramm aus Ravensburg, Nr. 97 53.
- Trauernde Frauen aus Mittelbiberach 123, 128, 131, 154, Abb. 76.
- Kunstgewerbemuseum, Kreuzgruppe, Silber, aus Basel, Münster 102.
- Sammlung Holzmann, Christus-Johannesgruppe 59, 111.
- Sammlung Oppenheim, Christus-Johannesgruppe aus Schülzburg 20, 23, 57, 58, 59, 60, 100, 149, 150, Abb. 56.
- Hl. Johannes d. T. aus Schülzburg 101, 149, Abb. 50.
- Bern, Historisches Museum, Mutter Gottes aus Delsberg 99.
- Beuron, Klosterkirche, Vesperbild 80, 128.

- Beutelsbach 94, 162.
 Biberach, Museum, hl. Gallus aus Rißegg 112.
 — — Johannesbilder aus Ellmannsweiler 112.
 Biberach, Stadtpfarrkirche, Kruzifix 100.
 Bildechingen, Kirche, Vesperbild 128.
 Birnau, Kirche, Mutter Gottes 126.
 Bisingen, Friedhofkapelle, Mutter Gottes 127.
 S. Blasien, Gegend, hl. Paulus, jetzt Frankfurt a. M. Sammlung Rieffel 101.
 Blaubeuren, Kloster, Grabmal, Bischof Anshalm von Nenningen, † 1428 124.
 — — Vesperbild vom Bogenfeld der Stadtkirche 80.
 — — Sakristei, Mutter Gottes aus der Stadtkirche 126.
 — Stadtkirche, Mutter Gottes, jetzt Kloster, Sakristei 126.
 — — Vesperbild vom Bogenfeld, jetzt Kloster 80.
 Bodensee, Gegend, Bildwerke 5, 113.
 — — Erbärmdebild, jetzt München, Bayr. Nat.-Mus. 129.
 — — Kreuztragung, jetzt München, Bayr. Nat.-Mus. Inv., M. A. 4230 127, 128.
 — — Maria und Johannes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 24, 25 19, 20, 21, 23, 27, 35, 43, 77, 100, 131, 133, 153, Abb. 67, 68, 69.
 — — Mutter Gottes, jetzt Karlsruhe, Land.-Mus. 23, 99, 145, Abb. 35.
 Bollingen, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 41 126.
 Bonn, Provinzialmuseum, hl. Barbara aus der Sammlung Roettgen (Nr. 210), Inv. 21196 129.
 — — Mutter Gottes aus Lindern, Inv. 12432 49, 141.
 — — Vesperbild aus Mainz 77.
 Bopfinger, Stadtkirche, Grabmal, Wilhelm von Bopfinger, † 1284 17, 97, 163, 164, Abb. 117.
 Boppard, Vesperbild, jetzt Frankfurt a. M. Städt. Gal. 77, 79.
 Braunschweig, Dom, Grabmal, Heinrich der Löwe und seine Gattin Mechthild 95.
 Bregenz, Vorarlbergisches Landesmuseum, Vesperbild aus Lech 78, 128.
 Bronnweiler 122.
 — — Heimsuchung, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 66 122, 126, 138, Abb. 7, 8.
 — — Kreuzgruppe, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 67 122, 128, 154, 155, Abb. 78.
 — — Kruzifixus, jetzt Stuttgart, Land.-Mus. 122, 128, 155.
 Brüdern, Mutter Gottes, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 11669 100.
 Buchau, Kloster 58.
 — — Heiliger, jetzt Stuttgart, Land.-Mus. Nr. 33 129.
 — — Maria im Wochenbett, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 27 20, 47, 98, 139, Abb. 12.
 — Spitalkapelle, Kreuzgruppe 128.
 Calw XI.
 Capua, Bildwerke 5, 8.
 Cercamp-lès-Frérent, Kloster, Siegel, 1352 51.
 Chartres, Kathedrale, Bogenfeld 161.
 Christgarten, Kloster, Mutter Gottes, jetzt Mähingen, Museum 168.
 S. Christina, Kirche, Mutter Gottes 126.
 Dallenwil, Mutter Gottes, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 10530 100.
 Danzig, Museum, Maria im Wochenbett aus Hela 47.
 Deggingen, trauernde Maria, jetzt München, Bayr. Nat.-Mus. 128.
 — Vesperbild, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 49 20, 37, 78, 98, 112, 155, Abb. 81.
 Delsberg, Mutter Gottes, jetzt Bern, Hist. Mus. 99.
 Dijon, Kartause, Mosebrunnen 32.
 Dingolfing, Gegend, Vesperbild, jetzt Mainz, Sammlung Klingelschmitt 77.
 Dinkelsbühl XI.

- Dinkelsbühl, S. Georg, hl. Ritter 168.
 — — Vesperbild 168.
- Ditzenbach, Kirche, Vesperbild 80, 128.
- Donauwörth, Stadtkirche, Grabmal,
 Heinrich von Ziplingen, † 1346 96.
- Dornstadt, Altar, Meister Hartmann, Werk-
 statt, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 40
 117, 118, 120, 147, 160, Abb. 43, 103.
- Ecouis, Mutter Gottes 93.
- Ehingen, Gegend, hl. Notburga, jetzt Ulm,
 Gewerbemuseum 129.
- — Vesperbild, jetzt München, Sammlung
 Oertel 80, 128.
- Ellmannsweiler, Johannesbilder, jetzt
 Biberach, Museum 112.
- Ellwangen XI, 16.
- Schönenbergkirche, Vesperbild 168
- Stiftskirche, Grabmal, Ulrich von Ahel-
 vingen, † 1339 16, 95, 96, 163, Abb. 115.
- — Mutter Gottes 167.
- Ensmad, Kirche, Vesperbild 128.
- Erfurt, Ursulinerinnenkloster, Vesper-
 bild 77.
- Eriskirch, Heimsuchung, jetzt Rottweil,
 Lorenzkapelle, Nr. 50, 51 12, 34, 37, 38,
 122, 123, 126, 138, 154, Abb. 5, 6.
- Trauernde Frauen, jetzt Rottweil, Lorenz-
 kapelle, Nr. 48, 49 IX, 12, 34, 35, 36, 37, 38,
 43, 122, 123, 128, 154, Abb. 72, 73, 74, 75.
- Eriskirch, Kirche, Mutter Gottes 127, 147,
 Abb. 42.
- Ertingen, Kirche, Mutter Gottes 126.
- Eßlingen, Bildwerke 19, 91, 116.
- Frauenkirche, Südostportal 17, 18, 47,
 91, 92, 93.
- — Südwestportal 117.
- — Westportal 32, 116, 160, Abb. 104.
- Paulskirche, Grabmal, Weihbischof
 Johann, † 1447 125.
- Altes Rathaus, Saal, Kaiser und Kur-
 fürsten 129.
- Florenz, Badia, Maria erscheint dem hl.
 Bernhard, von Filippino Lippi 37.
- Florenz, Baptisterium, Ostportal, von
 Lorenzo Ghiberti 32.
- Nationalmuseum, hl. Georg, von Dona-
 tello 7, 16, 37.
- Or San Michele, Statuen 37.
- Frankfurt a. M., Sammlung Carl, Vesper-
 bild 77.
- Sammlung Rieffel, Mutter Gottes aus
 Mariazell (?) 100.
- — Mutter Gottes aus Wössingen 111.
- — Hl. Paulus aus S. Blasien, Gegend 101.
- Sammlung Zerner, Kreuzgruppe 128.
- Städtische Galerie, Mutter Gottes
 aus Gammertingen 127.
- — Vesperbild, angeblich aus Boppard 77, 79.
- — Vesperbild aus Steinberg 37, 80, 120,
 128, 155, 156, Abb. 83, 84.
- Freiburg i. Br. XI, 83, 87, 88, 89.
- Mutter Gottes, jetzt Berlin, Deutsches
 Museum, Nr. 47 100, 142, 143, Abb. 24.
- Erzbischöfliches Museum, Christus-
 figur aus Pfullendorf 100.
- — Vesperbild aus Radolfzell 20, 21, 23, 37,
 76, 77, 78, 100, 131, 153, 155, Abb. 79, 80.
- — Vesperbild aus Radolfzell, Gegend 78,
 100.
- Hospital, Schutzmantelmaria, jetzt Städti-
 sches Museum 52, 54.
- Münster 103.
- — Chor, Nordportal 109.
- — Heiliggrab 21, 89, 90, 101, 104, 132,
 137, 156.
- — Leuchterengel 22, 88, 137.
- — Portalpfeiler, Innenseite, Mutter Gottes
 88, 137.
- — Strebepfeiler, Schutzmantelbilder 52, 53.
- — Vorhalle, Bildwerke 87, 88, 90, 91, 100,
 137, 142.
- — Westportal 46, 66, 69, 139.
- Sammlung Gramm, Christus-Johannes-
 gruppe aus Adelhausen 57, 58, 100.
- Städtisches Museum, Schutzmantel-
 maria aus dem Hospital 52, 54.

- Freiburg im Üchtland, Museum, Christus im Grabe 101.
- Fritzlar, Dom, Vesperbild 77.
- Gammertingen, Mutter Gottes, jetzt Frankfurt a. M. Städtische Galerie 127.
- Geislingen, Stadtkirche, Gründungsrelief, 1424 117.
- O.A. Balingen, Vesperbild 80, 128.
- Genf, Museum, Altar von Konrad Witz, 1444 118.
- S. Georgen, Apostelfolge, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 43 112, 149, Abb. 55.
- Mutter Gottes, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle 126.
- Girsberg, Sammlung Burk, Leuchterengel aus S. Katharinental 101.
- Gmünd 19, 23, 28, 48, 91, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 161, 167.
- Fuggerei, Kopf einer Heiligen, jetzt Gewerbemuseum 167.
- Gewerbemuseum, Christus im Grabe 167.
- — Kopf einer Heiligen, aus der Fuggerei 167.
- — Palmeselchristus, aus Gotteszell 167.
- — Schutzmantelmaria von der Heiligkreuzkirche, Chor, Südportal 26, 27, 52, 53, 103, 104, 106, 131, 147, Abb. 46.
- Heiligkreuzkirche 103.
- — Chor, Nordportal 19, 25, 26, 29, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 150, 157, Abb. 59.
- — Chor, Nordportal, Schmerzensmann 105.
- — Chor, Strebepfeiler, Figuren 103, 105.
- — Chor, Südportal 25, 26, 29, 102, 103, 104, 105, 106, 107.
- — Chor, Südportal, Kreuztragung 26, 103, 104, 151, Abb. 61.
- — Chor, Südportal, Schutzmantelmaria, jetzt Gewerbemuseum 26, 27, 52, 53, 103, 104, 106, 131, 147, Abb. 46.
- — Heiliggrab 104.
- — Langhaus, Nordportal 25, 48, 92, 93, 102, 103, 104.
- Gmünd, Heiligkreuzkirche, Langhaus, Nordportal, Verkündigung 12, 13, 14, 15, 17, 25, 26, 92, 93, 103, 137, Abb. 2.
- — Langhaus, Strebepfeiler, Propheten 92.
- — Langhaus, Südportal 18, 26, 92, 93, 102, 103, 104, 157, Abb. 92.
- — Langhaus, Westportal 92, 93, 104, 157.
- — Langhaus, Westportal, Mutter Gottes 17, 92, 93, 99, 144, 145, 157, Abb. 36.
- Mutter Gottes, jetzt Nürnberg, Germ. Nat.-Mus., Nr. 236 27, 111, 146, Abb. 41.
- Gegend, Heimsuchung, jetzt Nürnberg, Germ. Nat.-Mus., Nr. 213, 214 98, 99, 137, 138, Abb. 3.
- Gnadental, Kloster 57.
- Göbllingen, Schutzmantelmaria, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 52 20, 53, 127, 148, Abb. 49.
- Goldbach, Kirche, hl. Silvester 111.
- Goslar, Rathaus, Evangeliar 63.
- Gotteszell, Palmeselchristus, jetzt Gmünd, Gewerbemuseum 167.
- Graubünden, Vesperbild, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 8525 78, 100.
- Grönu, Altar, jetzt Lübeck, Museum 113.
- Großkornburg, Schenkenkapelle, Grabmal, Schenk Albrecht von Limpurg, † 1374 110.
- — Grabmal, Abt Ernfrid I. von Vellberg, † 1421 124.
- — Grabmal, Schenk Konrad II. von Limpurg, † 1376 110.
- Gutenzell, Kirche, hl. Kosmas und Damianus 113.
- — Vesperbild 79, 128.
- Halberstadt, Dom, Lettner 19.
- Halikarnaß, Mausoleion, Artemisia, jetzt London, Brit.-Mus. 4, 6.
- Hall XI, 113, 152.
- Altertümersammlung, Vesperbild aus S. Michael 78, 112.
- Katharinenkirche, hl. Katharina 86.
- — Mutter Gottes 126.

- Hall, Michaelskirche, Sakramentshaus, Figuren 130.
- — Vesperbild, jetzt Altertümersammlung 78, 112.
- — Vorhalle, Erzengel Michael 19, 86, 158, 159.
- Heggbach, Maria im Wochenbett, jetzt München, Bayr. Nat.-Mus., Kat. VI, Nr. 455 20, 47, 98, 139, Abb. 11.
- Heilbronn, Deutschhauskirche, Turm, Mutter Gottes 86.
- Heiligenbronn, Kirche, Vesperbild 80, 128.
- Heiligkreuz bei Hedingen, Kreuzifix 112.
- Heiligkreuztal, Kloster 58.
- — Christus-Johannesgruppe 57, 59, 111.
- Heilsbronn, Klosterkirche, Kreuztragung 151.
- Hela, Maria im Wochenbett, jetzt Danzig, Museum 47.
- Herlazhofen, Kreuztragung, jetzt Berlin, Deutsch. Mus. 127, 151, Abb. 63.
- — Schutzmantelmaria, jetzt Aachen, Suermondtmuseum 20, 54, 127, 148, Abb. 48.
- Herrlingen, Kirche, Grabmal, Rudolf von Halberingen, † 1342 16, 96, 163, Abb. 116.
- Hessental, Sammlung Mühleisen, Maria 99.
- Hofen, trauernde Maria, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 64 128.
- Hohentengen, Kirche, Mutter Gottes 126.
- Horb, Liebfrauenkapelle, Kreuztragung 128.
- — Mutter Gottes 38, 123, 127, 147, Abb. 45.
- — Ottilienkapelle, Vesperbild 128.
- Hüttlingen, Christus-Johannesgruppe, jetzt Berlin, Deutsch. Mus. 60, 112.
- Ierusalem 67.
- Illertissen, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 36 126.
- Ingerkingen, Kirche, Vesperbild 79.
- Innsbruck, Hofkirche, Maximiliansgrabmal 166.
- Irsee, Klosterkirche, Grabmal, Abt Konrad Cufan, † 1422 124.
- Isenheim 88.
- früher Sammlung Spetz, Christus-Johannesgruppe 60, 127.
- Kaisheim, Klosterkirche, Grabmal, Weihbischof Heinrich von Chaleodon, † nach 1315 110, 165, 168, Abb. 121.
- — Grabmal, Graf Heinrich I. von Lechsgemünd, † 1142 110, 125, 164, 165, 168, Abb. 120.
- — Grabmal, Bischof Siboto von Augsburg, † 1262 110, 165.
- — Mutter Gottes 17, 92, 145, Abb. 34.
- — Mutter Gottes 29, 109, 111, 132, 145, 146, 165, Abb. 38.
- — Schutzmantelmaria, von Gregor Erhart, jetzt Berlin, Deutsch. Mus., Nr. 100 54.
- Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Christus-Johannesgruppe aus Baden-Baden 60, 127.
- — Mutter Gottes 142.
- — Mutter Gottes aus Altglashütte 100, 141, Abb. 18, 19.
- — Mutter Gottes vom Bodensee 23, 99, 145, Abb. 35.
- Kassel, Hessisches Landesmuseum, Mutter Gottes 126.
- S. Katharinental, Kloster 9, 56.
- — Christus-Johannesgruppe, jetzt Basel, Hist. Mus., Inv. 1913-68 56, 57, 59, 60, 112.
- — Leuchterengel, jetzt Girsberg, Sammlung Burk 101.
- Kaufbeuren, Städtische Altertümersammlung, Mutter Gottes 100.
- S. Blasiuskirche, Hochaltar, 1435 118.
- Kazis, Kloster, Diakon, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 8920 101.
- — König, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 8919 99.
- — Simeon, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 8921 99.
- Kirchberg, Kloster 57.

- Kirchheim i. R., Kloster 57.
- Grabmal, Anna und Kunegundis von Haidek 167.
- Grabmäler, Friedrich von Öttingen, † 1359 und Gattin 96, 167.
- Grabmal, Ludw. v. Öttingen, † 1430 167.
- Mutter Gottes, jetzt Berlin, Deutsch. Mus., s. Mariäkappel.
- Vesperbild 168.
- Klingenstein, Kapelle, Mutter Gottes, zugehörig hl. Barbara in Oberherrlingen 111, 113.
- Klingnau, Kruzifix, jetzt Basel, Hist. Mus., Inv. 1900—280 112.
- Knechtsteden, Vesperbild 77.
- Koburg, Veste, Vesperbild 76, 77.
- Köln 119.
- S. Andreas, Vesperbild 77.
- früher Sammlung Berlage, Christus-Johannesgruppe 60.
- Kolmar 88.
- Unterlinden 9, 47.
- Christus Johannesgruppe, jetzt Straßburg, Museum, 57, 60, 127.
- Unterlindenmuseum, Schmerzensmann 105.
- Konstantinopel 63.
- Konstanz XI, 9, 19, 83, 88, 151.
- Dominikanerkloster, Wandbilder 69.
- Münster, Maria an der Seul 20, 49.
- Konradskapelle, Tumba des hl. Konrad 96.
- Mauritiuskapelle, Heiliggrab 13, 14, 15, 19, 22, 46, 48, 86, 87, 88, 139, 156, 157, Abb. 9, 88, 89, 90.
- Sakristei, Kreuzigung, 1348 71.
- Schnegg, 1438, von Meister Antoni 39, 130.
- Silvesterkapelle, Mutter Gottes 20, 23, 49, 78, 100, 131, 132, 141, 142, Abb. 21.
- Silvesterkapelle, Tod Mariä 129.
- Rosgartenmuseum, Biblia pauperum 102, 151.
- Trauernde Maria aus Stephansfeld 128.
- Kufstein, Mutter Gottes, jetzt Nürnberg, Germ. Nat.-Mus., Nr. 208 99.
- Laiz, Christus und Apostel, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 1, 2, 5, 6 und Burg Zollern, Hohenzollerisches Land.-Mus. 101, 149, Abb. 51.
- Mutter Gottes, von Greczinger, 1427 115, 123, 147, Abb. 44.
- Lautlingen, Sammlung Pfeffer, Vesperbild 78.
- Lech, Vesperbild, jetzt Bregenz, Vorarlberg. Land.-Mus. 78, 128.
- Leubus, Kirche, Vesperbild 77.
- Leutkirch bei Überlingen, Schutzmantelmaria 53, 111.
- Lichtenstein, Schloß, trauernde Frau aus Trochtelfingen 122, 153, Abb. 71.
- Lichtental, Kloster 57.
- Limburg a. L., Dommuseum, Beweinung 74.
- Lindern, Mutter Gottes, jetzt Bonn, Provinzial-Mus., Inv. 12432 49, 141.
- Lippach, Kirche, Mutter Gottes 127.
- Löwen, Jakobskirche, Mutter Gottes 49, 100, 141.
- London, Britisches Museum, Artemisia vom Mausoleion in Halikarnaß 4, 6.
- Victoria und Albert-Museum, Elfenbeinkasten aus Werden 45.
- Ludwigsburg, Gegend, Bischof, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 55 113.
- Heiliger, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 56 113.
- Lübeck, Museum. Altar aus Grönau 113.
- Luzern, S. Jodok, Mutter Gottes, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 12063 99.
- Lyon, Kathedrale, Fensterrose 67.
- Machtolsheim, hl. Antonius, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 39 129.
- Maihingen, Fürstl. Ottingische Sammlung, Mutter Gottes, aus Christgarten 168.
- Mailand, Dom 106.

- Mailand, Dom, Domschatz, Evangeliar 45.
Mainz 87.
- Domkreuzgang, Apostel 25.
- Liebfrauenkirche, Portal, Leibungsfiguren 25.
- Sammlung Klingelschmitt, trauernde Maria aus Veringendorf, vom Meister von Trochtelfingen 122.
- — Vesperbild aus der Gegend von Dingolfing 77.
- Vesperbild, später Sammlung Roettgen, jetzt Bonn, Prov. Mus. 77.
- Maria Mödingen, Kloster, 9, 57.
- — Christus im Grabe, aus der Rottweiler Gegend, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 72 101, 156.
- — Grabmal, Margareta Ebner, † 1351 96.
- Mariäkappel, Kirche, Mutter Gottes, jetzt Berlin, Deutsch. Mus. 49, 99, 144, 167, Abb. 30.
- Mariazell (?), Mutter Gottes, jetzt Frankfurt a. M., Sammlung Rieffel 100.
- Markdorf, Kirche, Mutter Gottes 126.
- Markgröningen, Stadtkirche, Gestühl, Figuren 101.
- Mattenhaus, Ecce homo, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 43 127.
- Maulbronn XI.
- Klosterkirche, Altargruppen 29, 30, 74, 113, 151, 152, 156, Abb. 64, 86.
- — Grabmal, Bischof Günther von Speier 94.
- — Mutter Gottes IX, 20, 21, 49, 99, 100, 131, 132, 133, 141, 142, Abb. 20.
- Mauren, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 51 100, 143, Abb. 25.
- Mehrerau (?), Mutter Gottes, jetzt Simmerberg, Kirche 49, 110, 111, 142, Abb. 23.
- Memmingen 115.
- Metz, Drogosakramentar, jetzt Paris, Bibl. Nat. Nr. 9428 65.
- Mindelheim, Stadtkirche, Grabmal, Anna von Polen, † 1425 124.
- Mindelheim, Stadtkirche, Grabmal, Herzog Ulrich von Teck, † 1432, und seine Gattin Ursula von Baden, † 1429 124, 165, 166, Abb. 123.
- Mittelbiberach, trauernde Frauen, jetzt Berlin, Deutsches Museum 123, 128, 131, 154, Abb. 76.
- Mühlhausen a. N., Veitskirche, Kreuzgruppe 128.
- — Wandbilder 53, 161.
- München, Bayrisches Nationalmuseum, Christus-Johannesgruppe, Kat. VI, Nr. 834 60.
- — Erbärmdebild vom Bodensee, Gegend 129.
- — Grabmal, Abt Heinrich Heutter aus Augsburg, S. Ulrich, † 1439, von Ulrich Wolferzhauser, Kat. 1896, Nr. 296 115, 122, 124, 125.
- — Grabmal, Abt Johannes Lauginger, † 1403, aus Augsburg, S. Ulrich 124.
- — Heiliger aus Pfärrich, Meister von Eris Kirch, Werkstatt, Inv. M. A. 4200 38, 117, 118, 122, 123, 159, Abb. 100.
- — Kreuztragung vom Bodensee, Gegend, Inv. M. A. 4230 12, 128.
- — Maria im Wochenbett aus Heggbach, Kat. VI, Nr. 455 20, 47, 98, 139, Abb. 11.
- — Trauernde Maria aus Deggingen 128.
- Sammlung F. A. von Kaulbach, Mutter Gottes 126.
- Sammlung Oertel, Mutter Gottes 100.
- — Mutter Gottes aus Türkheim, Nr. 21 126.
- — Mutter Gottes und hl. Katharina aus Schattwald 111, 113.
- — Vesperbild aus der Ehinger Gegend 80, 128.
- Sammlung Schuster, Christus auf dem Palmesel aus Veringendorf 111.
- — Mutter Gottes 127.
- früher Sammlung Seligsohn, Christus-Johannesgruppe 60, 127.
- Sammlung Wolter, Mutter Gottes 126.

- München, Staatsbibliothek, Evangeliiar Ottos III. 62.
- — Perikopenbuch Heinrichs II., aus Bamberg 45, 46, 62.
- Münster i. W., Sammlung Volbach, Vesperbild aus der Gegend von Balingen 78, 112.
- Westfälisches Landesmuseum, Vesperbild aus Unna 77, 79.
- Mundelsheim, Kruzifix, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 71 112.
- Munderkingen, Fraubergkirche, Mutter Gottes 127.
- Naumburg, Dom, Chor, Stifterfiguren 5, 7, 8, 10, 14, 94, 120.
- Neapel, Nonnenkloster des hl. Gaudiosus 159.
- Nellingsheim, Vesperbild, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 61 78.
- Nenningen, Kirche, Vesperbild 79, 80, 129, 155, Abb. 82.
- Neresheim, Kloster, Denkmal, Graf Hartmann I. von Dillingen, † 1121 167.
- Neuenstadt a. d. L., Kirche, Grabmal, Gräfin von Leiningen, † 1413 123.
- Nivelles, Schrein der hl. Gertrud, Mutter Gottes 84.
- Nürnberg 89, 166.
- Ägidienkirche, Grablegung 33, 38, 128.
- Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Heimsuchung aus Gmünd, Gegend, Nr. 213, 214 98, 99, 137, 138, Abb. 3.
- — Kreuztragung 151.
- — Kurfürsten vom Schönen Brunnen 33, 125.
- — Mutter Gottes aus Gmünd, Nr. 236 27, 111, 146, Abb. 41.
- — Mutter Gottes aus Kufstein, Nr. 208 99.
- — Tonapostel 33.
- Schöner Brunnen, Kurfürsten, jetzt Germ. Nat.-Museum 33, 125.
- Sebalduskirche, Bildwerke 89.
- — Schlüsselfelderischer Christophorus 33, 130.
- Nürnberg, Sebalduskirche, Schreyerisches Grabmal, von Adam Krafft 32.
- Oberherrlingen, Kapelle, hl. Barbara, zugehörig zur Mutter Gottes in Klingenstein 111, 113.
- Oberriekenbach, Vesperbild, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., Dep. 945 78, 100.
- Oberschwaben, Christus-Johannesgruppe, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 28 20, 23, 59, 60, 150, Abb. 58.
- Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 37 126.
- Oberstadion, Kirche, Mutter Gottes 100.
- Oberstdorf i. A., Kirchhofskapelle, Mutter Gottes 127.
- Oberwälden, Kirche, Wandbilder 53.
- Ödheim, Kreuztragung, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 81 36, 123, 127, 151, Abb. 62.
- Ötenbach, Kloster 57.
- Oppenweiler, Kirche, Grabmal, Burkhardt Sturmfeder, † 1365 110.
- Orsenhausen, Kirche, Mutter Gottes 127.
- Ottobeuren, Kloster, trauernde Frauen 118, 123, 128, 154, Abb. 77.
- Owingen, Kirche, Kreuzgruppe 128.
- — Kreuztragung 128.
- Padua, Arenakapelle, Beweinung von Giotto 74.
- Paris 89.
- Bibliothèque nationale, Drogosakramentar aus Metz, Nr. 9428 65.
- Clunymuseum, Antependium aus dem Elsaß 59.
- Kathedrale, Chorkapellen, Bildwerke 89.
- — Nördl. Querhausportal, Mutter Gottes 84, 85, 99, 144.
- Louvre, Mutter Gottes 93.
- Sainte-Chapelle, Apostel 84.
- Patria in Kampanien 159.
- Pfärrich, Altar, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 42 und München, Bayr. Nat.-Mus., Inv. M. A. 4200, Werkstatt des Meisters von Eris kirch 38, 117, 118, 122, 123, 159, 168, Abb. 100.

- Pfullendorf, Christusfigur, jetzt Freiburg i. Br., Erzbischöfl. Mus. 100.
- Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 35 126.
- Mutter Gottes, früher Stuttgart, Sammlung Löwental 100.
- Pisa, Bildwerke 5.
- Stadtmuseum, Venus 16.
- Pistoia, S. Giovanni Fuorcivitas, Kanzel, von Fra Guglielmo dell' Agnello 74.
- Poltringen, Johannes d. T. 129.
- Kreuzgruppe 128.
- Prag 103, 105, 106, 107, 158.
- Prüfening, Klosterkirche, Grabmal, Erminold 87.
- Le Puy, Schutzmantelmaria 53.
- Radolfzell, Vesperbild, jetzt Freiburg, Erzbischöfl. Mus. 20, 21, 23, 37, 76, 77, 78, 100, 131, 153, 155, Abb. 79, 80.
- Gegend, Vesperbild, jetzt Freiburg, Erzbischöfl. Mus. 78, 100.
- Ravensburg, Liebfrauenkirche, Marienportal 48, 107.
- Schutzmantelmaria von Friedr. Schramm, jetzt Berlin, Deutsch. Mus., Nr. 97 53.
- Museum, Petrus und Paulus 129.
- — Vesperbild 128.
- Sammlung Schnell, Erbärmdebild vom Bodensee, Gegend 129.
- — Kreuzabnahme, Abguß 113.
- — Zwei Leuchterengel 129.
- — Maria und Johannes aus Überlingen 128.
- — Mutter Gottes 100.
- — Mutter Gottes aus Sontheim 127.
- Rechberg, Wallfahrtskirche, Mutter Gottes 126.
- Rechtenstein, Kirche, Vesperbild 78, 112.
- Regensburg 87.
- Dom, Südl. Querhaus, Kreuzgruppe 86.
- Reichenau, Kloster 61, 62.
- Mittelzell, Abtgrabmal, 1342 96.
- Fortunatenschrein 101, 102, 159, Abb. 99.
- — Markusschrein 46, 101, 102, 139, Abb. 10.
- Reichenau, Mittelzell, Mutter Gottes 88, 126.
- — Schrein der Heiligen Johannes und Paulus 101, 102, 150, 151, Abb. 60.
- — Vesperbild 128.
- Reichenhofen 115.
- Reims 87.
- Kathedrale, Bildwerke 5, 8, 12, 13, 87, 88, 137.
- — Heimsuchung 6, 137.
- Remmingsheim, Christus auf dem Palmesel, jetzt Rottenburg, Altertümersammlung 127.
- Reutlingen 88.
- Heiliger, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 73 129.
- Marienkirche, Chorpfeiler, Bildwerke 19, 85, 86.
- — Heimsuchung, jetzt Städtische Sammlung 36, 123, 126, 138, Abb. 4.
- Städtische Sammlung, Heimsuchung aus der Marienkirche 36, 123, 126, 138, Abb. 4.
- Rheinfelden, Mutter Gottes, jetzt Basel, Hist. Mus., Inv. 1917—29 127.
- Riedhausen, Kirche, Mutter Gottes 126.
- — Petrus 129.
- Riedlingen, Stadtkirche, Ecce homo 127.
- Rißegg, hl. Gallus, jetzt Biberach, Mus. 112.
- Roggenbeuren, Kreuzgruppe, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 54 128.
- Rottenburg a. N. 91.
- Johannes d. T., jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 60 129.
- Trauernde Maria, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 70 128.
- Altertümersammlung, Christus auf dem Palmesel aus Remmingsheim 127.
- Bischöfliche Sammlung, Johannes d. T. 129.
- S. Moriz, Grabmal, Albrecht von Hohenberg, Bischof von Freising, † 1359 91, 96, 162, 164, Abb. 119.

- Rottenburg a. N., S. Moriz, Grabmal,**
Gräfin Irmengart von Wirtenberg, † 1329
16, 91, 96, 162, Abb. 113.
- — Grabmal, Rudolf von Hohenberg, † 1336
16, 91, 96, 162, Abb. 112.
- — (?) Mutter Gottes aus Weiler, jetzt
Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 50 91, 144,
145, Abb. 33.
- — Portal 91, 144, 145.
- Spital, hl. Barbara 129.
- — Ecce homo 127.
- Weggentalkirche, Kreuzgruppe 128.
- Rottweil** 19, 21, 24, 25, 83, 88, 91, 92, 93,
96, 132, 162.
- Frauenkirche, Mutter Gottes, jetzt
Lorenzkapelle, Nr. 9 17, 27, 90, 91, 92,
132, 144, Abb. 31.
- — Nordportal 15, 17, 25, 48, 90, 93, 140,
141, Abb. 16.
- — Propheten, jetzt Lorenzkapelle, Nr. 10,
14, 17 17, 90, 91, 101, 157, 158, Abb. 93, 94.
- — Südportal 90.
- — Treppentürme, Portale 90.
- — Vesperbild 128.
- — Westportal 25, 26, 89, 90, 91, 107, 160,
161, Abb. 106.
- — Westportal, Apostel, jetzt Lorenzkapelle,
Nr. 29, 32 17, 22, 23, 90, 149, Abb. 52, 53, 54.
- Heiligkreuzkirche, Mutter Gottes,
jetzt Lorenzkapelle, Nr. 47 49, 111, 143,
Abb. 26.
- Lorenzkapelle, Altar aus Ursprung 52.
- — Apostel von der Frauenkirche, Nr. 29,
32 17, 22, 23, 90, 149, Abb. 52, 53, 54.
- — Apostel aus S. Georgen, Nr. 43 112,
149, Abb. 55.
- — Christus und Apostel aus Laiz, Nr. 1,
2, 5, 6 101, 149, Abb. 51.
- — Heimsuchung aus Eriskirch, Nr. 50, 51
12, 34, 37, 38, 122, 123, 126, 138, 154,
Abb. 5, 6.
- — Kreuzgruppe aus Roggenbeuren, Nr. 54
128.
- Rottweil, Lorenzkapelle, Mutter Gottes**
von der Frauenkirche, Nr. 9 17, 27, 90,
91, 92, 132, 144, Abb. 31.
- — Mutter Gottes aus S. Georgen 126.
- — Mutter Gottes aus der Heiligkreuzkirche,
Nr. 47 49, 111, 143, Abb. 26.
- — Mutter Gottes aus Überlingendorf, Nr. 8
100, 131, 142, Abb. 22.
- — Propheten von der Frauenkirche, Nr. 10,
14, 17 17, 90, 91, 101, 157, 158, Abb. 93, 94.
- — Schutzmantelmaria aus Gößlingen, Nr. 52
20, 53, 127, 148, Abb. 49.
- — Trauernde Frauen aus Eriskirch, Nr. 48,
49 IX, 12, 34, 35, 36, 37, 38, 43, 122, 123,
128, 154, Abb. 72, 73, 74, 75.
- — Altstadt, Pelagiuskirche, Vesper-
bild 128.
- Gegend, Christus im Grabe, jetzt Stutt-
gart, Land.-Mus., Nr. 72 101, 156.
- Rupertshofen, Kirche, Vesperbild 128.**
- Salmansweiler (?)**, Christus am Baume
des Lebens, jetzt Stuttgart, Land.-Mus.,
Nr. 30 20, 66, 69, 70, 71, 152, 153, Abb. 66.
- Salzburg, Landesmuseum, hl. Mar-
garetha 146.**
- Sarnen, Frauenkloster, Mutter Gottes**
100.
- — Mutter Gottes, jetzt Zürich, Schweiz.
Land.-Mus., L. M. 4482 111.
- Schatwald, Mutter Gottes und hl. Katharina,**
jetzt München, Sammlung Örtel 111, 113.
- Scheer, Pfarrkirche, Büstenreliquiar**
aus Ansbach 102.
- — Kruzifix 71, 112.
- Schelklingen, S. Afrakapelle, Wand-
bild 47.**
- — Herzjesukapelle, Vesperbild 79, 128.
- Schmiechen, Kirche, hl. Veit 113.**
- Schömberg, Vesperbild 80, 128.**
- — Palmbühl, Vesperbild 78, 80, 112.
- Schöntal a. J., Klosterkirche, Grab-
mal, Albrecht von Hohenlohe-Möckmühl,**
† 1338 16, 163, Abb. 114.

- Schöntal a. J., Klosterkirche, Standbilder des Konrad von Weinsberg, † 1446 und seiner Gattin Anna von Hohenlohe, † 1437 125, 166, Abb. 124.
- — Klosterkreuzgang, Grabmäler der Berlichingen 123.
- — Grabmal, Beringer von Berlichingen, † 1377 110, 164, Abb. 118.
- — Grabmal, Götz von Berlichingen, † 1392 110.
- — Grabmal, Konr. von Berlichingen, † 1398 110.
- Schramberg, Sammlung Junghans, weibliche Figur 126.
- — Schloß des Grafen von Bissingen-Nippenburg, Mutter Gottes 100.
- Schülzburg, Schloß, Christus-Johannesgruppe, jetzt Berlin, Sammlung Oppenheim 20, 23, 57, 58, 59, 60, 100, 149, 150, Abb. 56.
- — Johannes d. T., jetzt Berlin, Sammlung Oppenheim 101, 149, Abb. 50.
- Schussenried, Diakon, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 46 112.
- Schwabsberg, Gegend, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 63 126.
- Schwaigern, Vesperbild, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 58 78, 112.
- Schwenningen, Kirche, Christus im Grabe 112, 156, Abb. 87.
- Siena, Akademie, Schutzmantelmaria von Duccio, Nr. 20 51.
- Sigmaringen, Christus-Johannesgruppe, jetzt Berlin, Deutsches Mus. 20, 23, 58, 59, 100, 150, Abb. 57.
- Simmerberg, Kirche, Mutter Gottes aus Mehrerau (?) 49, 110, 111, 142, Abb. 23.
- Solothurn, Museum, Altartafel von Albrecht Mentz 152.
- Sontheim, Mutter Gottes, jetzt Ravensburg, Sammlung Schnell 127.
- Speier XI.
- — Dom, Grabmal, Rudolf von Habsburg 57.
- Stans, Mutter Gottes, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 13891 111.
- Steinberg, Vesperbild, jetzt Frankfurt a. M., Städtische Galerie 37, 80, 120, 128, 155, 156, Abb. 83, 84.
- Steinen, Christus, jetzt Basel, Hist. Mus., Inv. 1897 — 181 98, 112.
- Steinhausen a. R., S. Anna, Vesperbild 79, 128.
- Stephansfeld, trauernde Maria, jetzt Konstanz, Rosgartenmuseum 128.
- Sterzing, Altar von Hans Multscher XI.
- Stetten, Hohenzollern, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 34 23, 111.
- Stockach, Gegend, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 26 100, 131, 141, Abb. 17.
- Straßburg XI, 9, 83, 84, 88, 89.
- — Münster 36.
- — Bauteile des Ulrich von Ensingen 35.
- — Ekklisia und Synagoge 16.
- — Katharinenkapelle, Bildwerke 89, 90, 91, 132.
- — Lettner 84, 87, 88.
- — Westportal, Bildwerke 89, 91, 105.
- — Museum, Christus-Johannesgruppe aus Kolmar, Unterlinden (?) 57, 60, 127.
- — früher Stadtbibliothek, Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg 64.
- — S. Thomas 88.
- Stuttgart, früher Sammlung Löwental, Mutter Gottes aus Pfullendorf 100.
- — Sammlung Wurz, Mutter Gottes 127.
- — Staatsarchiv, Siegel des Grafen Hugo von Werdenberg-Heiligenberg 167, Abb. 127.
- — Siegel des Grafen Ulrich IV. von Württemberg 167, Abb. 126.
- — Stiftskirche, Chor, Kreuzgruppe 71, 86.
- — Grabmal, Graf Ulrich der Stifter von Württemberg, † 1265 16, 94, 96, 161, 162, Abb. 109.

- Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Altar aus Dornstadt, Meister Hartmann, Werkstatt, Nr. 40 117, 118, 120, 147, 160, Abb. 43, 103.
- — Hl. Antonius, Art des Meisters Hartmann, Nr. 38 129.
- — Hl. Antonius aus Machtolsheim, Nr. 39 129.
- — Apostel, Nr. 44 129.
- — Bildstock, Kreuzgruppe, Nr. 69 112.
- — Bischof aus Ludwigsburg, Gegend, Nr. 55 113.
- — Christus am Baume des Lebens aus Salmansweiler (?), Nr. 30 20, 66, 69, 70, 71, 152, 153, Abb. 66.
- — Christus an der Geißelsäule, Nr. 59 112.
- — Christus im Grabe aus der Rottweiler Gegend, Nr. 72 101, 156.
- — Christi Himmelfahrt, Nr. 45 112.
- — Christus - Johannesgruppe aus Oberschwaben, Nr. 28 20, 23, 59, 60, 150, Abb. 58.
- — Christus - Johannesgruppe aus Sulzdorf, Nr. 29 59, 60, 112.
- — Christus mit der Seele der Maria aus Weingarten, Felixenhof 113.
- — Diakon aus Schussenried, Nr. 46 112.
- — Ecce homo aus Mattenhaus, Nr. 43 127.
- — Heiliger aus Buchau, Nr. 33 129.
- — Heiliger aus Ludwigsburg, Gegend, Nr. 56 113.
- — Heiliger aus Reutlingen, Nr. 73 129.
- — Heimsuchung aus Bronnweiler Nr. 66 122, 126, 138, Abb. 7, 8.
- — Johannes d.T. aus Rottenburg, Nr. 60 129.
- — Kreuzgruppe aus Bronnweiler, Nr. 67 122, 128, 154, 155, Abb. 78.
- — Kreuztragung aus Ödheim, Nr. 81 36, 123, 127, 151, Abb. 62.
- — Kruzifixus aus Bronnweiler 122, 128, 155.
- — Kruzifix aus Mundelsheim, Nr. 71 112.
- — Maria und Johannes vom Bodensee, Nr. 24, 25 19, 20, 21, 23, 27, 35, 43, 77, 100, 131, 133, 153, Abb. 67, 68, 69.
- Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, Maria im Wochenbett aus Buchau, Nr. 27 20, 47, 98, 139, Abb. 12.
- — Mutter Gottes aus Bollingen, Nr. 41 126.
- — Mutter Gottes aus Illertissen, Nr. 36 126.
- — Mutter Gottes aus Mauren, Nr. 51 100, 143, Abb. 25.
- — Mutter Gottes aus Oberschwaben, Nr. 37 126.
- — Mutter Gottes aus Pfärrich, Meister von Eriskirch, Werkstatt, Nr. 42 38, 117, 118, 122, 123, 159.
- — Mutter Gottes aus Pfullendorf, Nr. 35 126.
- — Mutter Gottes aus Schwabsberg, Gegend, Nr. 63 126.
- — Mutter Gottes aus Stetten, Nr. 34 23, 111.
- — Mutter Gottes aus Stockach, Gegend, Nr. 26 100, 131, 141, Abb. 17.
- — Mutter Gottes aus Uttenweiler, Nr. 31 111, 146, Abb. 40.
- — Mutter Gottes aus Weil der Stadt, Spitalkapelle, Nr. 68 123, 126, 143, Abb. 28.
- — Mutter Gottes aus Weiler bei Rottenburg, Nr. 50 91, 144, 145, Abb. 33.
- — Hl. Ottilia aus Altshausen, Nr. 32 113.
- — Ritterkopf aus Untertürkheim, Nr. 62 96.
- — Schutzmantelmaria aus Unterkochen 53, 104.
- — Trauernde Maria aus Hofen, Nr. 64 128.
- — Trauernde Maria aus Rottenburg, Nr. 70 128.
- — Vesperbild aus Deggingen, Nr. 49 20, 37, 78, 98, 112, 155, Abb. 81.
- — Vesperbild aus Nellingsheim, Nr. 61 78.
- — Vesperbild aus Schwaigern, Nr. 58 78, 112.
- — Vesperbild aus Welzheim (?), Nr. 65 80, 129.
- Sulzdorf, Christus - Johannesgruppe, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 29 59, 60, 112.
- Thann, Münster, Westportal XI, 48, 108.

- Tiefenbronn, Kirche, Chorstreben, Mutter Gottes und weibliche Heilige 86.
 — — Sakristei, Mutter Gottes 111.
 — — Vesperbild im Hochaltar 79, 128.
- Töß, Kloster 9, 57.
- Tonnerre, Hospital, Grablegung 33.
- Trier, Codex Egberti von Keralt und Heribert 61, 62.
- Trochtelfingen 115, 147.
 — Trauernde Frauen vom Heiliggrab 122, 129, 153.
 — Trauernde Frau, jetzt Schloß Lichtenstein 122, 153, Abb. 71.
- Tüngental, Kirche, Mutter Gottes 86.
- Türkheim, Mutter Gottes, jetzt München, Sammlung Örtel, Nr. 21 126.
- Turin, früher Bibliothek, Turiner Stundenbuch 31, 32.
- Überlingen, Münster, Altar 117.
 — — Bildwerke 19, 117.
 — — Hl. Nikolaus 93, 111, 159, 160, Abb. 101.
 — — Verkündigung 4, 6, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 22, 25, 34, 36, 43, 87, 88, 89, 137, 142, Abb. 1.
 — Maria und Johannes, jetzt Ravensburg, Sammlung Schnell 128.
- Überlingendorf, Mutter Gottes, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle, Nr. 8 100, 131, 142, Abb. 22.
- Uigendorf, Kirche, Vesperbild 129.
- Ulm 88, 106, 107, 115, 116, 119, 146, 158.
 — Bildwerke 19, 106, 107.
- Ulm, Gewerbemuseum, Figuren vom Rathaus, Art des Hans Multscher 39, 121, 166, Abb. 125.
 — — Hl. Notburga, aus Ehingen, Gegend 129.
 — Münster 28, 35, 114, 116, 117.
 — — Bauteile des Ulrich von Ensingen 35, 116.
 — — Chorstreben, Propheten 19, 29, 107, 108, 109, 146, 158, 167, Abb. 95.
 — — Grabmal, Margar. Ehinger, † 1383 110.
 — — Kargaltar von Hans Multscher, 1433 115, 117, 118, 121.
- Ulm, Münster, Nordostportal 28, 30, 31, 72, 107, 108, 153, Abb. 70.
 — — Nordwestportal, 1356 XII, 17, 18, 26, 46, 47, 48, 93, 131, 140, Abb. 14.
 — — Parlerstein 106.
 — — Sakristei, Strebepfeiler, Mutter Gottes 29, 35, 109, 146, 167, Abb. 39.
 — — Sakristei, Südwand, Reichsadlerschild 107, 146, 167, Abb. 128.
 — — Stiftertafeln 117.
 — — Südostportal 26, 107, 117, 161, Abb. 107, 108.
 — — Südwestportal 28, 32, 47, 48, 107, 108, 109, 116.
 — — Vorhalle, Pfeiler, Figuren von Meister Hartmann 19, 116, 120, 121, 147, 160, 165, Abb. 102.
 — — Vorhalle, Stirnwand, Figuren 19, 114, 116, 118, 120, 160.
 — — Westportal 28, 32, 107, 108, 109, 116.
 — — Westportal, Apostel, von Meister Hartmann 114, 116, 119, 120.
 — — Westportal, Schmerzensmann von Hans Multscher 39, 116, 120, 121, 125, 157, Abb. 91.
- Ulm, Predigerkirche, Sakristei, Wandbild 49, 142.
 — Rathaus, Figuren 118, 121, 130.
 — — Figuren in der Art des Hans Multscher, jetzt Ulm, Gewerbemuseum 39, 121, 166, Abb. 125.
- Unlingen, Kirche, Kreuzifix 112.
- Unna, Vesperbild, jetzt Münster W. Land.-Mus. 77, 79.
- Unterkochen, Schutzmantelmaria, jetzt Stuttgart, Land.-Mus. 53, 104.
- Untertürkheim, Ritterkopf, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 62 96.
- Unterweissach, Vesperbild 80, 129.
- Urspring, Kloster 57, 58.
 — — Altar, jetzt Rottweil, Lorenzkapelle 52.
- Uttenweiler, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 31 111, 146, Abb. 40.

- Venedig IX.
- S. Zaccaria, Cappella di S. Tarasio, Altäre von Johannes Alamanus und Antonio da Murano, 1443 118.
- Veringendorf, Christus auf dem Palmesel, jetzt München, Sammlung Schuster 111.
- Kirche, Mutter Gottes 127.
 - Trauernde Maria, vom Meister von Trochtelfingen, jetzt Mainz, Sammlung Klingelschmitt 122.
- Veringenstadt, Johannes d. T. 129.
- Mutter Gottes 127.
- Vézelay, S. Madeleine, Bogenfeld 91, 161.
- Villingen, Bickenkloster 57.
- Wechselburg, Schloßkirche, Kreuzgruppe 63, 65, 67, 71.
- Weilder Stadt, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 68 123, 126, 143, Abb. 28.
- Weiler bei Eßlingen, Kloster 9, 57.
- Weiler bei Rottenburg, Mutter Gottes, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 50 91, 144, 145, Abb. 33.
- Weilheim bei Hechingen, Kirche, Mutter Gottes 100.
- Weingarten, Felixenhof, Christus mit der Seele der Maria, jetzt Stuttgart, Land.-Mus. 113.
- Klosterkirche, Mutter Gottes 126.
- Weinheim, Peterskirche, Wandbilder 69.
- Welzheim (?), Vesperbild, jetzt Stuttgart, Land.-Mus., Nr. 65 80, 129.
- Werden, Elfenbeinkasten, jetzt London, Victoria und Albert-Museum 45.
- Wetzlar, Dom, Vesperbild 77, 78.
- Wiblingen, Kirchhofkapelle, Schutzmantelmaria 53, 111.
- Klosterkirche, Grabmal, Konrad IV. von Kirchberg, † 1417, von Meister Hartmann (?) 120, 124, 165, Abb. 122.
- Widdern, Kirche, Grabmal, Reinhart von Kirchheim, † 1420 123.
- Wien, Bibliothek, Handschrift des Anastasius Sinaita, um 680 62.
- Wilflingen, hl. Ottilia 129.
- Wimpfen XI, 5, 12, 14, 19, 23, 83, 84, 85 86, 87, 88.
- Dominikanerkirche, Grabmal, Engelhart von Weinsberg 110, 123, 164.
 - — Vesperbild, 1416 80, 129, 156, Abb. 85.
 - Stadtkirche, Vesperbild 78, 112.
 - Stiftskirche, Chor, Bildwerke 11, 16, 17, 19, 35, 48, 83, 85, 139, 140, 158, Abb. 13, 96.
 - — Chor, Mutter Gottes 85, 99, 144.
 - — Museum, Engel vom Südportal 22, 83, 84, 85, 160, Abb. 105.
 - — Südportal 16, 19, 30, 31, 61, 65, 66, 71, 83, 84, 85, 152, 158, Abb. 65, 97.
 - — Südportal, Engel, jetzt Kreuzgangmuseum 22, 83, 84, 85, 160, Abb. 105.
 - — Südportal, Mutter Gottes 13, 16, 19, 83, 84, 85, 143, 144, Abb. 29.
 - — Vesperbild 80, 129.
- Winikon, Mutter Gottes, jetzt Zürich, Schweiz. Land.-Mus., L. M. 10558 100.
- Wössingen, Mutter Gottes, jetzt Frankfurt a. M., Sammlung Rieffel 111.
- Worms XI.
- Würzburg XI, 83, 86.
- Bürgerspital, Grabmal, Ekro vom Steren, † 1343 97, 164.
 - S. Burkhard, Epitaph mit Kreuzigung, aus der Leprosenkapelle 69.
 - Dom, Grabmal, Bischof Johann von Brunn, † 1440 38.
 - — Taufbecken, von Meister Eckhard von Worms 46, 139.
- Wurzach, Altar von Hans Multscher, 1437, jetzt Berlin, Deutsch. Mus. 115, 118.
- Xanten, S. Viktor, Fenster 46, 139.
- Zeil, Schloß, Krönung Mariä 168.
- Zelli. A., Altar von Hans Strigel, 1442 115, 118.
- Zollern, Burg, Hohenzollerisches Land.-Mus., Apostel aus Laiz 101, 149.
- Zürich, Schweiz. Landesmuseum, Bischof aus Adewil, L. M. 10374 101.

- — Diakon aus Kazis, L. M. 8920 101.
- — König aus Adelwil, L. M. 10375 98, 99.
- — König aus Kazis, L. M. 8919 99.
- — Maria im Wochenbett, aus der Westschweiz, L. M. 13065 98.
- — Mutter Gottes, L. M. 10427 99.
- — Mutter Gottes, L. M. 11768 100.
- — Mutter Gottes aus Brüdereu, L. M. 11669 100.
- — Mutter Gottes aus Dallenwil, L. M. 10530 100.
- — Mutter Gottes aus Luzern, L. M. 12063 99.
- — Mutter Gottes aus Sarnen, L. M. 4482 111.
- — Mutter Gottes aus Stans, L. M. 13891 111.
- — Mutter Gottes aus Winikon, L. M. 10558 100.
- — Simeon aus Kazis, L. M. 8921 99.
- — Vesperbild aus Graubünden, L. M. 8525 78, 101.
- — Vesperbild aus Oberrickenbach, Dep. 945 78, 100.
- Zwiefalten, Klosterkirche, Schutzmantelmaria 53, 54, 127, 148.
- Sammlung Bihler, Kruzifixus 112.

KÜNSTLERVERZEICHNIS

- Antoni, Meister, Konstanz 129.
- Antonio da Murano 118.
- Burgkmair, Hans IX.
- Donatello 7, 16, 37.
- Duccio 51.
- Dürer, Albrecht 31.
- Eckhard von Worms 46, 139.
- Erhart, Gregor 54.
- Eyck, Jan van 114.
- Ghiberti, Lorenzo 32, 37.
- Giotto 74.
- Giovanni Pisano 46.
- Greczinger 38, 115, 123, 147.
- Guglielmo dell' Agnello, Fra 74.
- Hartmann, Meister 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 129, 133, 147, 160, 165, 168.
- Heribert, Mönch, Trier 61.
- Herlin, Friedrich IX.
- Holbein, Hans d. Ä. 88.
- Johannes Alamanus 118.
- Johanns, maister zv Gmünd 103.
- Kerald, Mönch, Trier 61.
- Konrad, Meister, Augsburg 95, 162.
- Krafft, Adam 32.
- Landenberger, Christian IX.
- Limburg, Brüder von 31.
- Lippi, Filippino 37.
- Lochner, Stephan 38, 133.
- Masaccio 114.
- Mauch, Daniel 33.
- Meister von Bronnweiler 122, 153.
- Meister E. S. 33.
- Meister von Erikskirch 38, 117, 122, 153.
- Meister von Trochtelfingen 122, 123.
- Mentz, Albrecht 152.
- Multscher, Hans 33, 39, 115, 117, 118, 121, 122, 125, 129, 133, 157, 166.
- Nanni di Banco 6, 37.
- Niccolò Pisano 8, 46.
- Niklaus von Leyen 130.
- Otto, Meister, Augsburg 95, 162.
- Parler, Familie 35, 103, 105, 106.
- Parler, Heinrich 103, 106.
- Parler, Heinrich d. J. 106.
- Parler, Michel 106, 107, 158.
- Parler, Peter 103, 105, 106.
- Pheidias 44.
- Polyklet 43.
- Schick, Gottlieb X.
- Schongauer, Kaspar 88.
- Schongauer, Ludwig 88.
- Schramm, Friedrich 53.
- Sluter, Claus 32, 33, 121.
- Strigel, Hans XI, 115, 118.
- Ulrich von Ensingen 35, 107, 116.
- Wächter, Eberhard X.
- Wilars von Honecourt 5, 65.
- Witz, Konrad 31, 38, 118, 130.
- Wolferzhauser, Ulrich 115, 122, 124.
- Zeitblom, Bartholomaeus X.

A B B I L D U N G E N



Überlingen: Münster, Verkündigung



Gmünd: Heiligkreuzkirche, westliches Nordportal, Verkündigung



Nürnberg: Germanisches Museum, Heimsuchung, aus der Gegend von Gmünd



Reutlingen: Museum, Heimsuchung, aus der Reutlinger Marienkirche



Rottweil: Lorenzkapelle, Elisabeth, von einer Heimsuchung, aus Eriskirch (Teil)



Rottweil: Lorenzkapelle, Elisabeth, von einer Heimsuchung, aus Eriskirch



Stuttgart: Landesmuseum, Maria, von einer Heimsuchung, aus Bronnweiler



Stuttgart: Landesmuseum, Maria, von einer Heimsuchung, aus Bronnweiler (Kopf)



Konstanz: Münster, Heiliggrab, Geburt Christi



Reichenau-Mittelzell: Kirche, Schrein des hl. Markus, Geburt Christi



München: Nationalmuseum, Maria im Wochenbett, aus Heggbach



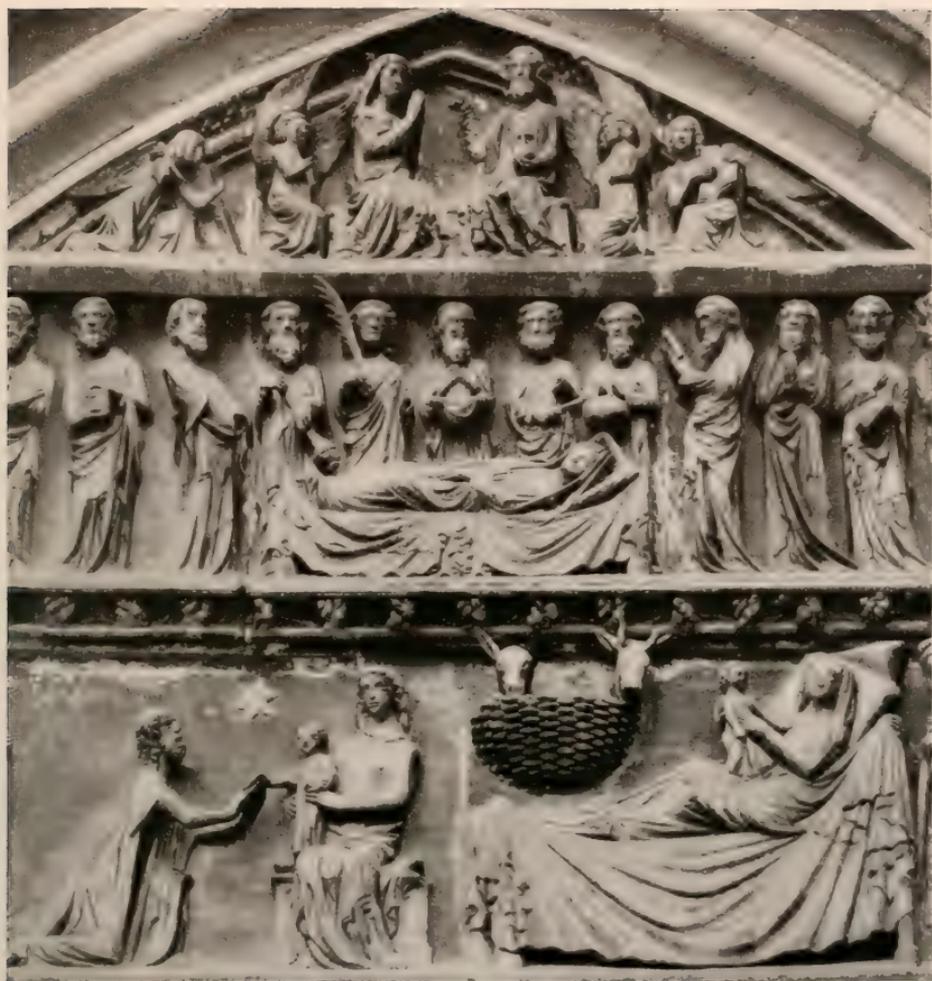
Stuttgart: Landesmuseum, Maria im Wochenbett, aus Buchau (Kopf)



Wimpfen im Tal: S. Peter, Chor, Anbetender König



Ulm: Münster, westliches Nordportal, Bogenfeld (1356), Geburt Christi und Anbetung der Könige



Augsburg: Dom, Ostchor, Nordportal, Bogenfeld, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Tod und Krönung Mariä



Rottweil: Frauenkirche, Nordportal, Bogenfeld, Verkündigung, Anbetung der Könige



Stuttgart: Landesmuseum, Mutter Gottes, aus Stockach



Karlsruhe: Landesmuseum, Mutter Gottes, aus Altglashütte (Teil)



Karlsruhe: Landesmuseum, Mutter Gottes, aus Altglashütte



Maulbronn: Kirche, Mutter Gottes



Konstanz: Münster, Mutter Gottes



Rottweil: Lorenzkapelle, Mutter Gottes, aus Überlingendorf



Simmerberg: Kirche, Mutter Gottes, wahrscheinlich aus Mehrerau



Berlin: Deutsches Museum, Mutter Gottes, erworben in Freiburg



Stuttgart: Landesmuseum, Mutter Gottes, aus Mauren



Rottweil: Lorenzkapelle, Mutter Gottes, aus der Heiligkreuzkirche in Rottweil



Basel: Historisches Museum, Mutter Gottes, aus dem Schwarzwalde



Stuttgart: Landesmuseum, Mutter Gottes, aus der Spitalkapelle in Weil der Stadt



Wimphen im Tal: S. Peter, Südportal, Mutter Gottes



Berlin: Deutsches Museum, Mutter Gottes, aus Kirchheim im Ries



Rottweil: Lorenzkapelle, Mutter Gottes, von der Rottweiler Frauenkirche



Augsburg: Dom, Ostchor, Nordportal, Mutter Gottes



Stuttgart: Landesmuseum, Mutter Gottes, aus Weiler bei Rottenburg



Kaisheim: Kirche, Mutter Gottes



Karlsruhe: Landesmuseum, Mutter Gottes, vom Bodensee



Gmünd: Heiligkreuzkirche, Westportal, Mutter Gottes



Augsburg: Dom, Ostchor, Südportal, Mutter Gottes



Kaisheim: Kirche, Mutter Gottes



Ulm: Münster, Mutter Gottes



Stuttgart: Landesmuseum, Mutter Gottes, aus Uttenweiler



Nürnberg: Germanisches Museum, Mutter Gottes, aus Gmünd



Eriskirch: Kirche, Mutter Gottes



Meister Hartmann. Stuttgart: Landesmuseum, Altar aus Dornstadt



Greizinger. Laiz: Pfarrkirche, Mutter Gottes



Horb: Liebfrauenkapelle, Mutter Gottes (Kopf)



Gmünd: Gewerbemuseum, Schutzmantelmaria, vom östlichen Südportal der Heiligkreuzkirche
in Gmünd



Augsburg: Dom, Ostchor, Südportal, Schutzmantelmaria und Heilige



Aachen: Suermondmuseum, Schutzmantelmaria, aus Herlazhofen



Rottweil: Lorenzkapelle, Schutzmantelmaria, aus Gößlingen



Berlin: Sammlung Benedikt Oppenheim, Hl. Johannes d. T., aus Schülzburg



Rottweil: Lorenzkapelle, Christus und Apostel, aus der Pfarrkirche in Laiz



Rottweil: Lorenzkapelle, Apostel, vom Westportale der Rottweiler Frauenkirche



Rottweil: Lorenzkapelle, Apostel Johannes, vom Westportale der Rottweiler Frauenkirche



Rottweil: Lorenzkapelle, Apostel Johannes, vom Westportale der Rottweiler Frauenkirche (Kopf)



Rottweil: Lorenzkapelle, Apostel Johannes, aus der Kirche in S. Georgen



Berlin: Sammlung Benedikt Oppenheim, Christus und Johannes, aus Schülzburg



Berlin: Deutsches Museum, Christus und Johannes, aus dem Hause Nazareth in Sigmaringen



Stuttgart: Landesmuseum, Christus und Johannes, oberschwäbisch



Gmünd: Heiligkreuzkirche, östliches Nordportal, Törichte Jungfrauen



Reichenau-Mittelzell: Kirche, Schrein der Hl. Johannes und Paulus, Kreuztragender Christus



Gmünd: Heiligkreuzkirche, östliches Südportal, Kreuztragender Christus



Stuttgart: Landesmuseum, Kreuztragender Christus, aus Ödheim



Berlin: Deutsches Museum, Kreuztragender Christus, aus Herlazhofen



Maulbronn: Klosterkirche, Hochaltar, Kreuzaufrichtung



Wimpfen im Tal: S. Peter, Südportal, Bogenfeld, Kreuzgruppe mit Ecclesia und Synagoge



Stuttgart: Landesmuseum, Christus am Baume des Lebens, vom Bodensee



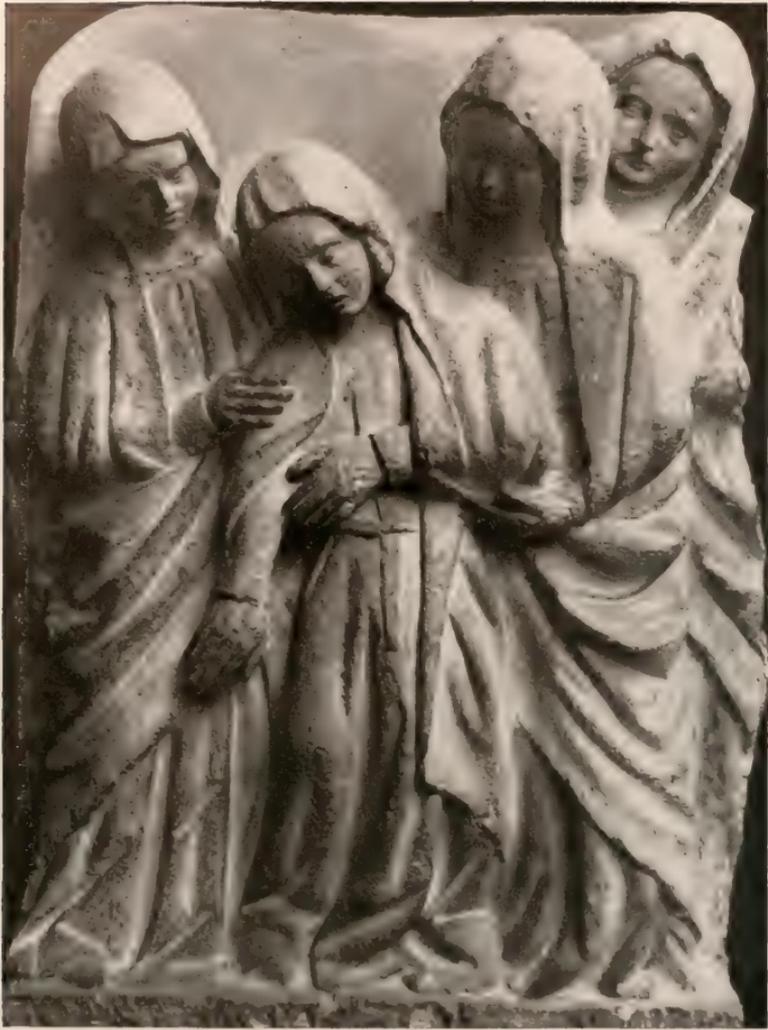
Stuttgart: Landesmuseum, Maria und Johannes, von einer Kreuzgruppe vom Bodensee



Stuttgart: Landesmuseum, Trauernde Maria, von einer Kreuzgruppe vom Bodensee (Kopf)



Stuttgart: Landesmuseum, Johannes, von einer Kreuzgruppe vom Bodensee (Kopf)



Ulm: Münster, östliches Nordportal, Trauernde Frauen unter dem Kreuze



Meister von Trochtelfingen. Schloß Lichtenstein: Trauernde Maria, von einer Grablegung Christi



Rottweil: Lorenzkapelle, Trauernde Maria, aus der Pfarrkirche in Eriskirch



Rottweil: Lorenzkapelle, Trauernde Maria, aus der Pfarrkirche in Eriskirch



Rottweil: Lorenzkapelle, Trauernde Maria (Kopf), aus der Pfarrkirche in Eriskirch



Rottweil: Lorenzkapelle, Trauernde Maria (Kopf), aus der Pfarrkirche in Eriskirch



Berlin: Deutsches Museum, Trauernde Frauen unter dem Kreuze, aus Mittelbiberach



Ottobeuren: Klostermuseum, Trauernde Frauen unter dem Kreuze



Stuttgart: Landesmuseum, Trauernde Frauen, aus der Kirche in Bronnweiler



Freiburg i. B.: Erzbischöfliches Museum, Vesperbild, aus Radolfzell



Freiburg i. B.: Erzbischöfliches Museum, Vesperbild, aus Radolfzell (Teil)



Stuttgart: Landesmuseum, Vesperbild, aus Deggingen



Nenningen: Pfarrkirche, Vesperbild



Frankfurt a. M.: Städtische Galerie, Vesperbild, aus Steinberg (Teil)



Frankfurt a. M.: Städtische Galerie, Vesperbild, aus Steinberg



Wimpfen: Dominikanerkirche, Vesperbild (1416)



Maulbronn: Klosterkirche, Hochaltar, Grablegung Christi



Schwenningen bei Meßkirch: Kirche, Christus im Grabe (Teil)



Konstanz: Münster, Heiliggrab, Wächter am Grabe Christi



Konstanz: Münster, Heiliggrab, Wächter am Grabe Christi



Konstanz: Münster, Heiliggrab, Engel am Grabe Christi



Hans Multscher. Ulm: Münster, Westportal, Schmerzensmann (1429)



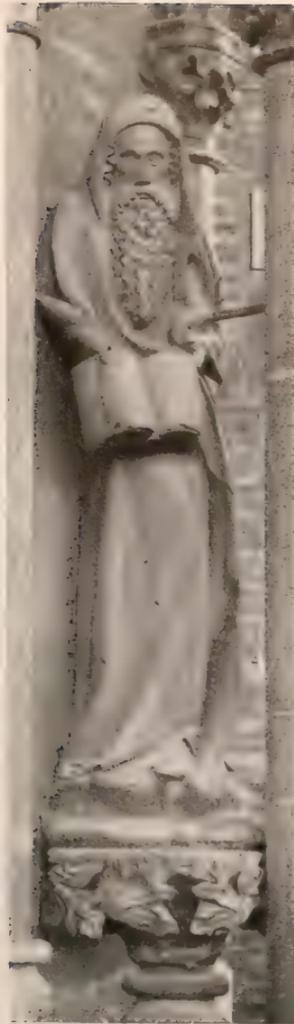
Gmünd: Heiligkreuzkirche, Südliches Langhausportal, Tod und Krönung Mariä



Rottweil: Lorenzkapelle, Propheten, vom Südportal der Frauenkirche in Rottweil



Rottweil: Lorenzkapelle, Prophet, vom Südportal der Frauenkirche in Rottweil (Kopf)



Ulm: Münster, Chorstrebpfeiler, Prophet



Wimpfen im Tal, St. Peter, Chor, Hl. Thomas



Wimpfen im Tal: S. Peter, Südportal, Paulus und weibliche Heilige vom östlichen Gewände



Hall: S. Michael, Vorhalle, Hl. Michael



Reichenau-Mittelzell: Kirche, Fortunataschrein, Tod der hl. Fortunata und ihrer Brüder



München: Bayrisches Nationalmuseum, Gekrönter Heiliger, aus dem östlichen Oberschwaben



Überlingen: Münster, Hl. Nikolaus



Meister Hartmann. Ulm: Münster, westliche Vorhalle, Mutter Gottes und hl. Martin



Meister Hartmann. Stuttgart: Landesmuseum, Dornstadter Altar, Hl. Katharina (Kopf)



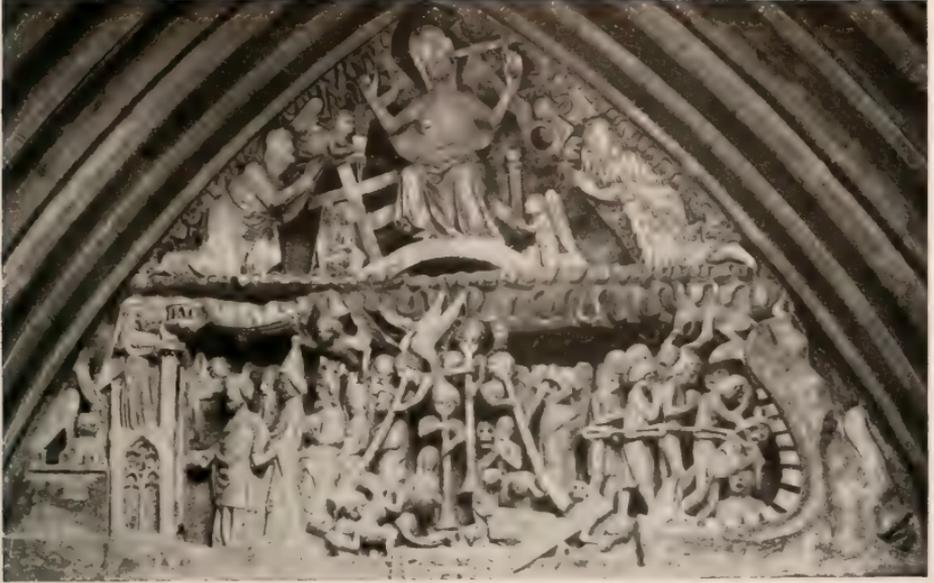
Eßlingen: Frauenkirche, Westportal, Hl. Georg im Kampfe mit dem Drachen



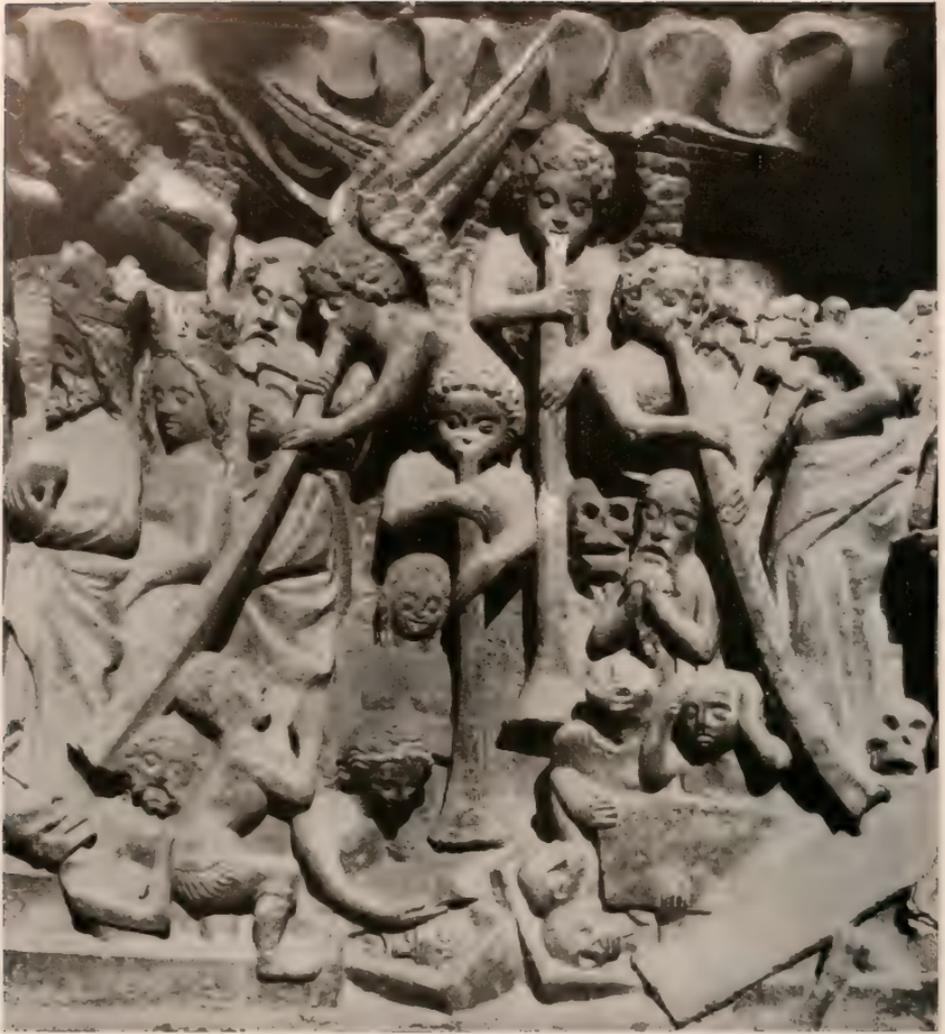
Wimpfen im Tal: S. Peter, Südportal, Engel vom Jüngsten Gericht (Kopf) (steht im Museum der Stiftskirche)



Rottweil: Frauenkirche, Westportal, Jüngstes Gericht



Ulm: Münster, östliches Südportal, Jüngstes Gericht



Ulm: Münster, östliches Südportal, jüngstes Gericht (Teil)



Stuttgart: Stiftskirche, Grabmal des Grafen Ulrich des Stifters von Wirttemberg († 1265) und seiner Gattin Agnes von Liegnitz († 1265)



Meister Otto und Konrad. Augsburg: Dom, Grabmal des Bischofs Wolfhart von Rot († 1302)



Meister Otto und Konrad. Augsburg: Dom, Grabmal des Bischofs Wolhart von Rot († 1302) (Teil)



Rottenburg-Ehingen: S. Moriz, Grabmal des Grafen Rudolf von Hohenberg († 1336)



Rottenburg-Ehingen: S. Moriz, Grabmal der Gräfin Irmgard von Wirtemberg, Gattin Rudolfs
von Hohenberg (1329)



Schöntal: Klosterkirche, Grabmal des Grafen Albrecht von Hohenlohe-Möckmühl († 1338)



Ellwangen: Stiftskirche, Grabmal des Ulrich von Ahelvingen († 1339)



Herrlingen: Pfarrkirche, Grabmal des Rudolf von Halberingen († 1342)



Bopfingen: S. Blasius, Grabmal angeblich des Wilhelm von Bopfingen



Schöntal: Klosterkirche, Grabmal des Beringer von Berlichingen († 1377)



Rottenburg-Ehingen: S. Moriz, Grabmal des Grafen Albrecht von Hohenberg, Bischofs von Freising († 1359)



Kaisheim: Klosterkirche, Denkmal des Grafen Heinrich von Lechgemünd



Kaisheim: Klosterkirche, Denkmal des Weibischofs Heinrich († 1296)



Wiblingen. Klosterkirche, Grabmal des Grafen Konrad von Kirchberg († 1417)



Mindelheim: Stadtkirche, Grabmal des Herzogs Ulrich von Teck († 1432) und seiner zweiten Gattin Ursula († 1429)



Schöntal: Klosterkirche, Standbilder des Konrad von Weinsberg († 1446) und seiner Gattin Anna von Hohenlohe († 1437), 1446 errichtet



Ulm: Gewerbemuseum, Standbilder Karls des Großen und zweier Schildknappen (vom Ulmer Rathause)



Stuttgart: Staatsarchiv, Siegel des Grafen Ulrich von Württemberg, 1360



Stuttgart: Staatsarchiv, Siegel des Grafen Hugo von Werdenberg, 1309



Ulm: Münster, Südwand, Engel mit Reichsadlerwappen

NB
582
S9
B28

Baum, Julius
Gotische bildwerke Schwabens

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 11 19 10 018 7